(Arch.)
114
fc

Arch. 114 Fc. Prestel

Der hellenische Kunstgedanke

in seiner Entwicklung

oder

der griechische Tempel

bis zur Zeit Alexanders des Großen.

Von

Dr. Jakob Prestel.

Mainz,
Verlag von Victor v. Zabern.
1869.

121 Bg

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS
Bayerische Staatsbibliothek München

Herrn Professor Dr. C. Bursian

als Zeichen innigster Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet.

Praefatio.

Wenn meine Schrift den höchst prunkhaften Namen einer Entwicklungsgeschichte hellenischer Kunsttechnik führt, so müssen meine geehrten Leser vergeben, wenn ihr Inhalt diesen Begriff nimmer erschöpft. Denn die Absicht meiner Untersuchungen ist nicht eine vollständige griechische Kunstgeschichte zu geben, vielmehr soll ihr Zweck einfach der sein, die analoge Durchbildung und stete, harmonisch organische Verkettung der bildenden Künste, wie dieß an dem hellenischen Tempel sich bethätigte, darzulegen. Diesem Begriffe gemäß handelt es sich nur darum, die hauptsächlichsten dabei wirkenden Kulturmomente hervorzuheben und die Künste in ihrer periodisch wechselnden Charakteristik zu definiren. Ich glaube deßhalb meine Aufgabe nach Kräften erfüllt zu haben, wenn meine Untersuchungen den, an dem griechischen Tempelschema sich äußernden, hellenischen Kunstgeist in seiner Durchbildung wie seiner Wesenheit nach zu erhellen im Stande sind.

Zugleich bemerke ich im Voraus, daß die in meiner Schrift entwickelten Ideen und Hypothesen niemals sämmtlich als Produkte meiner eigenen Denkkraft gelten sollen. Denn einerseits ist über die Kunst der Hellenen schon so viel geschrieben und gesprochen worden, daß es so ziemlich keinen Punkt mehr gibt, über welchen man vernünftiger Weise eine ganz neue Ansicht aufstellen könnte. Anderseits sind die über ihre Bildung wie ihr künstlerisches Princip herrschenden Meinungen von so competenten Autoritäten aufgestellt, daß es nicht rathsam wäre, etwas diesen völlig Heterogenes vorzubringen. Es wird deßhalb gerechtfertigt scheinen, wenn ich mich erkühnte, in vielen Punkten eine fremde Ansicht zu vertreten, und nenne als meine hauptsächlichste Inspiration meinen würdigen Meister, Herrn Professor Gottfried Semper.

Bei alle dem war ich jedoch stets bemüht, meiner Arbeit die Charakteristik der subjektiven Anschauung zu verleihen. Außerdem versuchte ich, durch Combination und kritisch modificirende Erläuterungen über manche Punkte eine neue Hypothese aufzustellen, so daß meine Schrift, bei aller Unvollkommenheit, mindestens auf Selbstständigkeit Anspruch machen zu dürfen glaubt.

Das Hauptsächlichste, worin ich von andern Ansichten abweiche, ist der Begriff des Verhältnisses des wahrhaft hellenischen Stils zu den Künsten des Homerischen Griechenland und der übrigen barbarischen Völkerschaften. Ich erblicke in diesen letztern weder die unmittelbaren Vorbilder der hellenischen Weise, noch möchte ich dieser allen Zusammenhang mit den ältern Weisen absprechen. Vielmehr geht meine Ansicht dahin, daß das hellenische Kunstprincip von denselben sowohl alles das, was die handwerksmäßige Technik betrifft, aufnahm, wie solche Motive entlehnte, welche ihm zur Durchbildung seiner Idee geeignet schienen. Hiebei kann an keine sclavische Nachahmung jener barbarischen Werke selbst gedacht werden, sondern die Griechen nahmen nur die in jenen ältern Produkten ausgedrückte Simbolik der baulichen Elemente in ihre Weise auf und gaben wiederum diesen eine eigene ästhetisch vergeistigte Gestaltung.

Wohl maße ich mir nicht an, zu behaupten, daß diese meine Ansicht hierüber wie über verschiedene andere Punkte die unbedingt richtige sein müsse, wenn ich auch in meiner Schrift manche vernunftgerechte Belege für selbe vorgebracht zu haben glaube.

Zum Schlusse appellire ich an die Großmuth meiner geneigten Leser, deren Nachsicht ich mein Werk bestens empfohlen haben will.

Zürich,

Der Verfasser.

a. Allgemeine Betrachtungen.

Während die Natur mit ihren so mannigfaltigen Reizen uns zunächst stets einen mehr sinnlichen Genuß bietet, indem ihre Erscheinungen erst auf unsere Sinne materiell wirken, ehe durch das Hinzutreten der Phantasie wie Reflexion das Empfinden ein geistiges werden kann, so ist es die Kunst, welche gerade das Entgegengesetzte in uns hervorruft. Ihr gebührt daher vor Allem der Ruhm, daß sie den Menschen das Gefühl des „geistig" Schönen empfinden läßt. Denn indem die Natur die Dinge uns in ihrer materiellen Wirklichkeit vor die Augen führt, so zeigt die Kunst ihre Werke wohl als der Idee nach aus dem Natürlichen entnommen, doch in ihrer Erscheinung als ideelle Gebilde, welche alles Unschöne des Realen abgelegt; folglich auch nur in ästhetischer Weise auf uns wirken können. Darin liegt nun gerade der hohe Werth und das große Verdienst der Künste, daß sie den Menschen über das Gemeine, Alltägliche hinaussetzen und zur Erkenntniß des reinen Schönen hinleiten. Wir sehen sie deßhalb auch bei allen, wenn auf noch so tiefer Stufe der Bildung stehenden, Völkerschaften gepflegt und je nach der Höhe ihrer Kultur geachtet und dieser analog durchgebildet.

Wie verschiedenartig auch die Zweige der Künste sind, so liegt doch in jeglicher das gleichmäßige Bestreben nach Vollkommenheit, derselbe Gedanke, ein Product zu erzielen, das alle Elemente wie Eigenschaften des betreffenden Objectes in so ausgebildeter Weise besitze, als die höchste Phantasie solche zu erdenken im Stande ist. Besitzt die Kunst nun diese würdige Bestimmung und ist das Ziel des Künstlers so ideell, so darf auch nur dasjenige Werk als kunstgerechtes Produkt betrachtet werden, welches in seinen Elementen wie in seiner Erscheinung den Bedingungen des ästhetisch Schönen entspricht. Daher gehört unter die Haupterfordernisse, denen ein Kunsterzeugniß Genüge zu leisten hat, vorerst die Bedingung, daß dasselbe in seiner Auffassung und Durchführung das Gepräge des Idealen trage. Ideal heißt aber hier, die realistischen Grundformen ihres naturalistischen Unschönen entkleiden, somit als vergeistigte Wesen desselben Grundbegriffs vorführen. Denn die Natur präsentirt ihre Ge-

bilde wie ihre lebenden Wesen sowohl als an sich nicht vollkommen, als auch mit heterogenen ungehörigen Beigaben vermischt; es ist daher die Aufgabe der Kunst, ihre Werke alles jenes Unzugehörigen zu entkleiden und möglichst ideell darzustellen. Wie bekannt, ist das Angesicht selbst des schönsten Menschen niemals ganz regelmäßig gebaut. Doch, wer wird es nicht für unschön halten, wenn ein Künstler bei der Darstellung einer schönen Menschengestalt auch nur eine dieser Unregelmäßigkeiten wiedergeben würde?

Zur Vollkommenheit des Kunstwerkes gehört ferner, daß weder die Schöpfung, noch ihre Komposition in irgend einer Weise der Harmonie widerstrebe. Kein Theil darf mit den andern in Widerspruch stehen, oder sich von diesen loszulösen scheinen; vielmehr müssen sämmtliche in der Art ästhetisch vereinigt und verkettet sein, daß die Elemente als zu einheitlichem, in sich zu organischem Sein verschmolzenen Ganzen verbunden erscheinen. Wer wird z. B. einen Bau nicht für häßlich erklären, der, wenn auch in der Ausführung der Einzelnheiten noch so correct, eine unsymmetrische Anordnung und Aufeinanderfolge der Glieder zeigte? Auf der andern Seite wird ebenso ein architektonisches Gebilde selbst bei der besten Composition stets seine Wirkung verfehlen, wenn dessen Ausführung roh und mangelhaft ist. Dieß bedenkend, gelangen wir zur letzten Condition der Vollkommenheit eines Kunstwerkes, die darin besteht, daß die Ausführung des Productes die Meisterschaft des Schaffenden an sich trage. Dieß will nichts Anderes sagen, als daß auch die zur Anfertigung nöthige Technik eine möglichst ausgebildete sein müsse. Wenn nun dies auch nur der materielle Theil in der Kunstbildung ist, so muß ihn doch jeder Kunstzweig gleichmäßig respectiren und seiner Autorität sich unterwerfen. Denn, wie der erwähnte Bau, welcher durch die nachlässige Ausführung dieser Bedingung nicht entsprach, stets unschön erscheinen wird, so wird auch eine an Ideen wie Bildern noch so reiche dichterische Schöpfung ein unvollkommenes Werk bleiben, wenn es ihr an eurythmischer Anordnung fehlt und die Verse schlecht componirt sind.

Wie nun die Künste alle den nämlichen Zweck, die natürlichen Erscheinungen und Dinge in vergeistigter Weise vor unsere Seele zu führen, verfolgen und einer jeden das gemeinsame Ziel des idealistisch Realistischen vorschreibt, so leben auch ihre Musen insgesammt in schwesterlicher Eintracht. Keine blickt neidisch auf das Werk der andern, sondern ist vielmehr gerne bereit, zu dessen größerer Vollendung ihre Kräfte herzuleihen, oder gemeinschaftlich mit derselben ein Werk zu schaffen.

So sehen wir die Künste auch niemals als Abstracta auftreten, sondern die homogenen immer vereint erscheinen und wirken, wie sie denn

gerade in dieser liebevollen Assimilation erst den Triumph ihrer höchsten Schöne feiern. Gleich der Blume, welche einer zweiten an Gestalt gleich prächtigen weichen muß, die sie noch an Farbenpracht übertrifft, und diese wieder vor einer dritten zurücksteht, welche mit jenen Reizen einen herrlichen Geruch verbindet, so wird auch das Produkt einer einzelnen Kunstweise für sich allein niemals jenen Effekt bewirken, den ein Werk uns bereitet, zu dessen Verfertigung verschiedene Künste ihre Kräfte geliehen. Die vollendetste musikalische Schöpfung wird, von einem Dilettanten vorgetragen, gewiß nie uns nur annähernd in solchem Grade entzücken, als wenn die Hand des Virtuosen ihre meisterhaften Melodien uns hören und deren Tiefe empfinden läßt. Der geschickte Mime führt uns die Helden des Dramas erst als wahrhaft menschlich hohe Gestalten vor die Seele, durch ihn lernen wir mit Jenen fühlen und empfinden, während bei dem einfachen Lesen des Stückes die Personen stets mehr oder minder als abstracte, unnatürliche Wesen uns entgegentreten.

Wenn diese sociale Vereinigung der Künste im Allgemeinen deren Werke in der höchsten Entfaltung ihrer Pracht erscheinen macht, so haben sich doch drei Musen zu besonderem freundschaftliche Verhältnisse unter einander verbunden, so daß ihre Producte für sich allein nicht bestehen zu können, noch zu wollen scheinen. Es sind die bildenden Künste, die wir denn auch bei allen Völkerschaften, je nach deren größern oder geringern künstlerischen Begriffsvermögen, mehr oder minder harmonisch vereinigt sehen. Nirgends, so weit unser Gesichtskreis in der Geschichte der Kunstweisen reicht, erblicken wir sie getrennt, noch tritt uns eine als vollendet entgegen, während die andern ganz im Keime verborgen liegen *).

Unter den drei Weisen ist die Architektur nun diejenige, an welche sich die andern, als an die kräftigste, festeste unter ihnen, stets anlehnen. Nicht als ob die Werke dieser unvollendeter als die Erzeugnisse der erstern wären, sondern da jene schon wegen der Größe ihrer Gebilde und Eigenschaft, als Schützendes, Umschließendes zu dienen, den Anschluß der übrigen an sich ermöglicht. So sind es denn auch die Producte der Architektur, an welchen wir vornehmlich jenes harmonische Zusammensein der drei Künste besonders wahrnehmen; und in der vollkommensten Erreichung dieses Gedankens liegt zugleich die höchste Aufgabe einer baulichen Komposition. Die Architektur soll und muß daher ihr Schema stets dergestalt einrichten,

*) Hiermit soll nicht behauptet werden, daß alle drei Künste stets total gleichmäßig gepflegt worden seien und überall eine analoge Ausbildung zeigen. Vielmehr sehen wir zwar häufig eine derselben durchgebildeter als die andere, doch erscheint niemals eine ganz vernachlässigt, während die andern schon zur Vollkommenheit gelangt sind.

daß die passiven Theile des Baues zur günstigen Entwicklung von Sculptur wie Malerei hinlänglichen Raum und Gelegenheit bieten. Denn hierdurch assimilirt sich der Reiz der einzelnen daran verwendeten Kunstgebilde, wodurch sowohl die gesteigerte Wirkung des Gesammtbildes wie die schönere Erscheinung der Theile selbst hervorgebracht wird.

Schon bei den ältesten barbarischen Völkern ist das Bestreben nach ästhetischer Vereinigung der Bilderei und Malerei zu harmonischer Einheitlichkeit mit der Baukunst in ihren architektonischen Werken unverkennbar, wenn die Leistungen auch nur unvollkommene Resultate zeigen. Ja wir finden kein bauliches Gebilde, sei es aus noch so grauer Vorzeit, das nicht mindestens eine, wenn auch primitive, decorative Ausschmückung zeigte. Freilich können wir höchst selten an jenen ältesten Monumenten malerischen Schmuck nachweisen, doch darf dieß nicht als Gegenbeweis unserer Behauptung angeführt werden, indem die Farbe, als allzu vergängliches Material, in der Länge der Zeit nur zu leicht spurlos verschwinden konnte. Da sich nun zudem an sehr alten Werken zuweilen polychrome Reste vor finden, so steht uns nichts im Wege, auch da, wo dieselben fehlen, den malerischen Schmuck als vorhanden gewesen anzunehmen. Zum mindesten kann das Gegentheil ebenso wenig bewiesen werden.

Man würde eine psychologische Unrichtigkeit begehen, wenn man annähme, daß gerade die primitivsten baulichen Erzeugnisse als die treuesten Nachbildungen des vegetabilischen Seins zu betrachten seien, so daß organische Gebilde, wie Wald, Bäume oder Sträucher, als die unmittelbaren Motive jener anzusehen wären. In diesem Falle hätten wir ja in der ursprünglichsten Hütte zugleich das vollendetste organische Bauwerk zu erblicken, da sie selbst und ihre Elemente ein in den Theilen wie dem Ganzen jenen natürlichen Vorbildern nachgebildetes Ding, nur in übertragener Bedeutung wäre. Dieß ist nicht denkbar, denn wir müßten den Menschen eine angeboren entwickelte, künstlerisch architektonische Nachahmungsfähigkeit zutrauen, was schon der Erfahrung wie der Entwicklung des ethischen Seins total widerspricht. Erstere lehrt uns nämlich, daß die Baukunst bei allen Völkerschaften sich erst später als manche andere Künste ausbildete, und bei ihrer anfänglichen Entwickelung von diesen ältern Weisen mehr oder minder dominirt wurde. Nach jener letzten Hypothese aber müßte sich die Architektnr ganz aus sich selbst gebildet haben und der monumentale Gedanke wäre schon in ersten Ergebnissen klar zu erblicken gewesen, welchem Gedanken abermals die Erfahrung widerspricht. Denn wir finden bei allen noch auf niederer Stufe der Bildung stehenden Volksstämmen geradezu das Entgegengesetzte, die Baukunst erscheint hier nur als Mittel zur Errichtung von wohnlichen Räumen, zum Schutze gegen die Witterung

in höchst primitiver Ausbildung; niemals treten uns jedoch solche Werke als charakteristische monumentale Gebilde entgegen. Ebenso tragen dieselben stets das Gepräge anderer Kunstweisen besonders der Bekleidung, wie das mit Thierfellen überdeckte Zelt wohl als einfachstes bauliches Gebilde angesehen werden kann. Ja es steht fest, daß die Weberei, sowie die Keramik, Tektonik und selbst Metallotechnik, und überhaupt alle jene Kunstweisen, welche die zum Lebensunterhalt und zur Existenz nöthigen Gegenstände liefern, weit früher als die monumentale Architektur ihre Entwicklung fanden. Letztere mußte daher (schon nach der Analogie der Entwicklung jedes anthropologischen Princips) Motive aus diesen Künsten entlehnen. Ihre Werke konnten folglich nimmer als reine, ihrem eigenen Geiste entsprungene Producte auftreten, sondern mußten sich der Idee wie Erscheinung nach als jenen übrigen Weisen mehr oder weniger entlehnte Gebilde präsentiren. Erst mit der Zeit und der wachsenden Erkenntniß ihrer Bestimmung entledigte sich die Architektur stets mehr jener heterogenen Beimischungen, bis sie (wie dieß in der hellenischen Kunst geschah) in dem rein organischen Gebilde die vollendete Emancipation von dem Stofflichen fand und hiermit die höchste Vollkommenheit der baulichen Idee erreichte.

Die Textrin, wie Herr Professor G. Semper in seiner „Practischen Architektik“ höchst richtig definirt, ist wohl diejenige Kunst, auf welche die Menschen in Folge des Bedürfnisses von Bekleidung zuerst verfielen. Ihr unbedingter Einfluß auf alle übrigen Kunstzweige ist denn in der alten barbarischen Zeit auch allgemein erkennbar, ja die Künste jener Perioden scheinen gleichsam die Idee der Umhüllung als decoratives Princip aufgenommen zu haben. Die Ausschmückungen ihrer Werke erscheinen nicht als die ihrem Grundschema entsprechenden äußern Formen, sondern als einer fremden Weise entnommene Gebilde, welche das Kernschema einfach ornamental umkleiden, im Uebrigen jedoch in keinem innern Zusammenhange mit demselben stehen. — Die Gültigkeit dieser Behauptung beweisen die noch erhaltenen monumentalen Reste jener heroisch barbarischen Vorzeit hinlänglich genügend. Ich erinnere nur an die mit Alabastertafeln, glasirten Ziegeln und andern Steinen oder Metallen bekleideten Paläste, Nekropalen und Terrassenbauten der chaldäo-assyrischen, persischen und überhaupt altasiatischen Völkerschaften, um den unzweideutigsten Beleg hiefür vorzuführen. Das Umhüllungsprincip tritt uns aus allen jenen Kunstarten in ursprünglichster Aeußerung als sculptirte oder bemalte Steinplattenbekleidung entgegen, wie wir es bei den eben erwähnten Bauwerken der Assyrer sahen und wie wir es bei den Monumenten der Aegypter begegnen. Doch ist die Idee der Bedeckung bei einem jeden dieser beiden Völker anders aufgefaßt und durchgeführt. Der asiatische Baustil zeigt die Incrustation in

materiellster Weise, sie erscheint hier als gänzlich umkleidende Hülle, welche sowohl das struktive wie ornamentale Princip der ganzen Anlage nach Außen vollständig vertritt. Der organische Gedanke des Baues geht dadurch total verloren. Denn das Werk erscheint als ein mit einer dichten, wenn auch seiner Gliederung sich anschmiegenden, doch durch die eigene Massivität dieselben erdrückenden oder selbe doch gänzlich verbergenden Gewandung versehenes Gebilde, dessen eigentliche Formen kaum zu ahnen sind, niemals aber als selbstständige Elemente hervortreten. Die Antithese zu diesem bildet das Princip der Bekleidung der Aegypter, obgleich auch hier an keine spirituelle Auffassung desselben gedacht werden kann. Der Begriff der Umhüllung tritt zwar hier in den Hintergrund, der organische Gedanke des Baues geht aber dadurch verloren, daß die Struktur die Bekleidung gänzlich absorbirt, so daß diese nur als aus dem massiven Steinkern herausgeschnitten oder in denselben eingegraben erscheint. So verlieren auch in diesem Stil die Produkte die Idee eines beseelten Wesens; wir glauben in ihnen nur aus todter Materie geformtes Gebilde zu sehen, welche gleichsam durch Zufall dekorativen Schmuck zeigen.

Diese beiden Arten der Durchführung des Umhüllungsprincips behielten nun diese Länder in jenen Perioden stets bei, wenn auch die Art der Bekleidung sich etwas änderte. So sehen wir als weitere Verfolgung des Princips statt der Steinplatten in Asien stets mehr den metallotechnischen Schmuck bei Bauwerken überhand nehmen. In Aegypten hingegen trat allmälig die Bemalung mehr hervor, indem das Relief nur noch als Hintergrund der polychromen Behandlung, um die Contouren der Gegenstände fester anzudeuten, diente.

Die erste dieser besprochenen Methoden verdient nun unsere besondere Berücksichtigung, da eine ganz analoge Befolgung ihrer Kunstidee uns in einem europäischen Lande und zwar in Griechenland entgegentritt, auf jenem Boden, auf welchem die Musen ihre Künste zum erstenmal der Menschheit frei und unverhüllt offenbaren zu wollen schienen, und woselbst das Triumvirat der bildenden Künste seinen höchsten Triumph in dem zur lebenden Einheit gewordenen Tempelgedanken feierte.

Unsere augenblickliche Betrachtung führt uns noch nicht in das wirkliche Heiligthum der hellenischen Kunst ein, sondern versetzt uns erst in den Vorhof ihrer geweihten Schwelle, nämlich das heroische Griechenland. Ehe wir aber zu diesem Zeitalter der Anaktenherrschaft übergehen, wollen wir vorerst, um uns diese Stilweise mehr zu verdeutlichen, einen Blick auf die Kunstäußerung der asiatischen Stämme werfen. Wie erwähnt, sahen wir hier das entschiedenste Bestreben, den Bauwerken durch Anbringung von Metall, Holz, Incrustation von farbigen edlen Steinen sowie Farbe ihren dekora-

tiven Schmuck zu verleihen. Solches beweisen uns ja noch die Ruinen von Persepolis, Babylon, Ninive und andern jener alten Orte mehr, außerdem ist es uns noch durch Traditionen bekannt. Dieser metallotechnische und gemmenhafte Luxus wurde nun, gleichwie in Persien, Phönikien und Judäa, so auch in achaischer Zeit in Griechenland gepflegt, was sowohl aus den Beschreibungen der Palastbauten bei Homer, als auch aus einigen erhaltenen monumentalen Resten erhellt. Ich erinnere nur an die Stelle der Odyssee wo Telemachos den Saal des Menelaos bewundert, die meine Behauptung hinlänglich zu bestätigen im Stande ist.

„Schaue doch Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus, dem Olympier, innen der Vorhof. *)

Sodann führe ich als augenscheinlichen Beweis das so vielfach besprochene sogenannte Schatzhaus des Atreus oder, wie das Volk es nennt, das Grab **) des Agamemnon an. Dieser unterirdische Tholos war seiner Bestimmung nach ein Königsgrab wie aus der, neben dem kuppelartigen Vorderraum befindlichen, Kammer zu schließen ist. Der größere Raum zeigte im Innern Spuren von Nägeln, welche einst zur Befestigung von Erzplatten dienten, und der Eingang zur ganzen Anlage war mit Halbsäulen und Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorstücken versehen. Die Reste jener Säulen beweisen einen höchst eigenthümlichen Stil, welcher uns in der Weise nicht in den barbarischen Kunstweisen entgegentritt, jedoch ebensowenig eine, auch nur unvollkommene, hellenische Säule vorstellt. Wie die Form derselben entstanden wird nicht leicht zu entscheiden sein, da die Säulen eben vereinzelt dastehen. Doch zeigt die groteske ornamentale Behandlung ihrer Basis, sowie die Zickzackverzierung ihres Schaftes nicht allein das totale Unverständniß der Symbolik dieser Formen, sondern beweist außerdem, daß hier nicht an ein primitives selbstgeschaffenes Ge-

---

*) Hom. Odyss. IV, 71:

„Φράζεο. Νεστορίδη, τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ,
χαλκõν τε στεροπὴν κὰδ δώματα ἠχήεντα,
χρυσõυ τ᾽ ἠλέκτρου τε καὶ ἀγύρου ἠδ᾽ ἐδέφαντος
Ζηνός που τοιήδε γ᾽ ᾽Ολυμπίου ἔν δοθενὰυλὴ
ὅσσα τάδ᾽ ἄσπετα πολλά· σέβας μ᾽ ἔχει εἰσορόωντα.“

**) Ich enthalte mich hier, sowie auch im Spätern einer eingehenden Beschreibung der betreffenden Bauwerke, da dieß mich zu weit führen würde und ich ja doch nur längst Gesagtes wiederholen könnte, und werde daher stets nur das Charakteristische desselben hervorzuheben suchen.

bilde zu denken sei. Ich möchte weit eher annehmen, daß wir in denselben einen Versuch, die erzbekleideten barbarischen Säulen in Stein auszuführen oder wirklich nachzuahmen, vor Augen haben, da ja auch die eigenthümliche Behandlungsweise der Zierformen auf getriebene Metallarbeit hindeutet. Man muß hiernach den Stil dieses Werkes als dem Orient entlehnt betrachten, in welcher Ansicht wir vollends durch die an dem Werke vorkommende Metall- und incrustirte Steinbekleidung bestärkt werden.

Als weitern baulichen Resten dieser heroischen Periode begegnen wir vorerst den kyklopischen Mauerwerken, welche einst mit Unrecht als primitivstes monumental-architiktonisches Product betrachtet wurden. Den Gegenbeweis liefert schon der Umstand, daß wir derartige Bauten aus jener alten Zeit finden, an denen beide Arten, Quader- und Polygonbau, vermischt vorkommen. Sodann ergibt eine kleine Ueberlegung von selbst, daß zur letzten (polygonen) Bauart mindestens die gleiche technische Fertigkeit, wie zur erstern gehöre. Das Erscheinen des Kyklopenwerks ist eben rein materiell durch die örtliche Lagerung und Brechung des Steins zu erklären. Auch findet sich dasselbe nicht nur auf griechischem Boden, sondern kommt ebenso in Italien wie auch in Kleinasien vor, woselbst überall jener höchst natürliche Grund die Ursache seines Erscheinens ist.

Hier in Hellas sind ebenfalls diese kyklopischen Mauern die Ueberreste von alten Königspalästen, Stadtmauern und andern Massivität erfordernden Werken. Sie erscheinen als rohe aufeinander gethürmte Felsblöcke, deren Fugen mit kleinen Steinen ausgefüllt sind, doch bestehen dieselben auch zuweilen aus gutem, ja dem feinst gefügten Polygonbau. So bewundert schon Pausanias die tirynthischen Mauern und zollt denselben wegen deren exakter Ausführung wie der Kolossalität der einzelnen Steine, dieselbe Bewunderung wie den ägyptischen Piramiden. In der Massenhaftigkeit sind jene Werke in Wahrheit die würdigen Repräsentanten einer kraftvollen heroischen Zeit; allein ihr Grundgedanke wie ihre Anlage zeigt einen rein realen Zweck, und deren Erscheinung ist weit entfernt auf irgend etwas Künstlerisches Anspruch zu machen. Auch besitzen dieselben fast gar keine dekorative Ausschmückung, welche man jedoch, zum mindesten bei jenen die nicht einfach dem Zwecke einer Festungsmauer entsprachen, nach Art der genannten asiatischen Bauten einst ausgeführt annehmen kann. Ein einziges für uns wichtiges Sculpturwerk, das an solchen Bauten in Griechenland sich findet, ist das Relief des sogenannten Löwenthors zu Mykene. Hier befindet sich über dem Eingange eines jener achaischen Mauerreste eine mit Sculptur versehene Tafel, auf welcher zwei löwenartige Thiere, in deren Mitte eine Säule sich befindet, gearbeitet sind. Letztere zeigt nun nicht, gleich der besprochenen des Atriden Grabs, die

Nachahmung einer mit Metall bekleideten Säule, sondern deutet mit ihrem komischen Aufsatz wie ihrer ganzen Bildung unzweifelhaft auf eine nachgebildete Holzstruktur hin. Es sei nicht geleugnet, daß man in derselben eine gewisse Aehnlichkeit mit spätern hellenischen Formen wahrnehmen kann, doch berechtigt dieß noch nicht, sie als unbedingte Vorgängerin der griechischen Säule anzusehen. Denn die ganze Auffassungsweise und Durchführung ihrer Elemente beweist noch das gänzliche Unverständniß der Formensymbolik. Außerdem besitzen ihre einzelnen Theile gar keine eigentliche Gleichheit mit dem Detail der hellenischen Weise, sondern zeigen höchstens eine mehr zufällige Aehnlichkeit mit derselben. Ferner finden wir die nämliche Säulenform in gleich alten westasiatischen Grabmälern, woraus wir bestimmt schließen dürfen in der vorliegenden mykenischen Säule, wenn auch nicht die mechanische Abbildung jener, doch wenigstens ein Gebild gleichen Stils vor Augen zu haben.

Ziehen wir aus allem dem, was wir über die Kunst der heroischen Periode verhandelt haben, einen Schluß, so wird dieser dahin lauten, daß man dieser allen innern Zusammenhang mit der folgenden wahrhaft hellenischen, abzusprechen berechtigt ist. Nun muß wohl stets zugestanden werden, daß die Werke jener achaischen Zeit schon von Griechen ausgeführt wurden; es bleibt daher die schwierige Frage zu erledigen, wodurch denn die totale Revolution der Kunstanschauung in diesem Lande bedingt worden sei.

Zur Lösung dieser Frage sind wir genöthigt, vorerst einen Rückblick auf die staatlichen Verhältnisse dieses Landes in jener Periode zu werfen.

Ob die ersten Bewohner Griechenlands grade die Pelasger waren, wird gewiß nie so genau constatirt werden können, doch steht soviel fest, daß ein indogermanisches Volk sich zuerst hier niederließ. Diese Stämme kamen nun sämmtlich von Asien her, wodurch sich denn die Verwandtschaft der achaischen Kunstweisen mit den altasiatischen erklären läßt. Denn wenn wir auch nicht annehmen können, daß jene eingewanderten Völker einen schon ausgebildeten Kunststil mit sich brachten, so wäre es doch ebenso unrichtig, sich dieselben als ganz kulturlos vorzustellen. Vielmehr besaßen sie gewiß schon viele zur Herstellung der nöthigsten Bedürfnisse erforderliche technische Fertigkeiten, die sie in ihrer frühern Heimath erlernt hatten. An eine bestimmte entwickelte Kunst darf freilich nicht gedacht werden, da diese erst mit dem Beginne der höhern Kultur ihren Anfang zu nehmen pflegt. Eine solche war nun hier noch nicht vorhanden, weder waren die Sitten durch den ethischen Principien entsprechende Gesetze geordnet, noch gab es einen verfeinerten religiösen Kultus, sondern alle staatlichen wie socialen Verhältnisse waren höchst primitiv und unausgebildet.

Es verstand sich von selbst, daß jene eingewanderten Völkerschaften

nicht allein den mitgebrachten Sitten treu blieben, sondern auch in ihrer Weiterbildung, sowohl in staatlicher als socialer Beziehung, ihren angebornen Charakter nicht verleugneten. Wenn daher diese ältesten Griechen auch nicht in enger Verbindung mit den Völkern Kleinasiens standen, so erklärt sich hierdurch die durch die Blutsverwandtschaft bedingte Sinnesverwandtschaft beider Stämme. Hieraus ergibt sich als zweite Folgerung, weßhalb auch die Geistesproduktionen beiderseits dem Wesen nach identisch waren. Im Stillen bildete sich wohl schon damals der hellenische Geist aus, doch herrschte immer noch der angeborne barbarische Sinn im größern Ganzen vor. Erst aus dem Sturze dieser dominirenden Principien konnte jener frei auftauchen und sich zum vollendeten Wesen emporbilden. So finden wir bei Homer, trotz aller Verehrung, die wir ihm als größtem Meister epischer Poesie, sowie als wahrhaft griechischem Nationaldichter zollen, doch stets noch eine etwas dem Realen sich zuviel annähernde Denkweise. Seine Gesänge, aus denen uns in Wahrheit schon ein reiner hellenischer Geist entgegenweht, zeigen noch nicht die idealistische Auffassung des Naturalistischen, wie sie uns in der erhabenen Periode griechischer Kunst begegnet. So besitzen die Heldengestalten zwar die ihnen eigenen Tugenden im höchsten Grade, doch legt ihnen der Dichter immer noch unästhetische Eigenschaften bei, was wohl eine gewisse Naivität bezeugt, dabei aber dennoch eine nicht völlig ausgebildete geistige Kunstanschauung beweist. Den nämlichen Uebelstand nehmen wir bei der Schilderung der Götter wahr, wozu noch die ihnen beigelegte unmäßige Größe *) hinzukommt, was ebenfalls von einer primitiven Vorstellung spricht. Sodann ersehen wir aus Homer, daß zu seiner Zeit zwar die Künste schon vielfach gepflegt wurden, doch redet der Dichter niemals von einem wirklichen Tempel, sondern spricht stets nur von Profanbanten. Seine sehr deutlich beschriebenen Paläste zeigen uns, wie schon erwähnt, gar keine Aehnlichkeit mit der später griechischen Kunstbethätigung, sondern stimmen in ihrer ganzen Wesenheit mit den Prachtbauten Asiens überein. Schließlich ergibt sich aus jener dichterischen Schöpfung noch ein für unsere Betrachtung höchst wichtiger Umstand. Es ist die historische Thatsache, daß in jener achaischen Zeit Griechenland keine demokratische, sondern eine monarchisch-aristokratische Verfassung hatte. Dasselbe wurde von vielen und zwar souveränen Fürsten, den sogenannten Anakten, beherrscht, die unter sich in keiner eigentlichen Verbindung standen. Schon durch diese monarchische Staatsverwaltung mußte eine der spätern total

---

*) Wenn die Kolossalvorstellung der Göttergestalten uns in den Kultusbildern der spätern guten Zeit wohl auch entgegentritt, so müssen wir dieß als eine wieder zur Geltung gekommene Reminiscenz gerade jener barbarischen Anschauungsweise betrachten.

heterogene sociale Bildung, und in Folge dessen auch eine andere geistige Anschauung entstehen. Während nämlich bei der Alleinherrschaft Alles sich nach dem einen, die Macht in sich vereinigenden, Oberhaupte richtet, so ist es selbstverständig, daß auch die Kunst ihre Erzeugnisse zur Verherrlichung dieses herleihen muß. Ihre höchste Bethätigung konnte und durfte sich demgemäß nur auf den Palastbau erstrecken. Dieser sollte nun wiederum in seiner Gesammterscheinung wie den Theilen einen möglichst luxuriösen Charakter tragen, wodurch er grade in seiner Entwicklung stets überladener wurde, folglich auch einen barbarischern Typus erhielt. Einen ganz abweichenden Gang mußte die Kunst in der republikanischen *) Zeit nehmen. Hier lag die Macht in den Händen der Bürger, das Interesse des Einzelnen ging auf in dem Interesse der Gesammtheit, der Republik selbst. Die Kunst war gezwungen sich ebenfalls diesem Gedanken zu assimiliren, ihre Werke mußten und durften nur das der Allgemeinheit Heiligste zu verherrlichen sich bestreben. Das Verehrungswürdigste waren aber die Götter, es entwickelte sich daher mit dieser staatlichen Einrichtung wie socialen Anschauung der Tempelbau und mit ihm das hellenische Kunstschema.

Aus allem, was wir in Betreff der achaischen Zeit gesagt, ergab sich ziemlich unzweifelhaft, daß uns in den Werken dieser Periode Griechenlands keineswegs das Vorbild des eigentlich hellenischen Stils vor Augen steht, sondern daß dieselben uns eine, den Kunstweisen Kleinasiens ähnliche, barbarische Kunstäußerung repräsentiren. Aus sich selbst konnte das neue, diesem heterogene Kunstsistem, sich nicht bilden, sondern nur aus der gänzlichen Vernichtung des erstern socialen Princips vermochte das zweite und somit auch die spätere Kunstweise zu erstehen. Solches mußte wiederum von historischen Ereignissen begleitet sein, deren Kenntniß überhaupt allein das Ganze zu erhellen im Stande ist. Wir werden hier auf die dorische Wanderung geführt, welche jene politische Umwälzung in Griechenland hervorbrachte.

---

*) Man muß bemerken, daß Griechenland in jener ganzen Periode, in welcher sich seine Kunst zu ihrem Gipfel emporschwang, eine demokratische Verfassung besaß. Denn wenn wir auch während dieser Zeit sogenannte Tyrannen aufstehen sehen, so war deren Macht eine viel zu vorübergehende, um von schlimmer Folge auf die Bildung wie geistige Anschauung ihrer Unterthanen zu sein. Auch wissen wir, daß in jenen anscheinlich monarchischen Zeiten Griechenland stets seine alten Gebräuche beibehielt, indem die Herrscher aus politischen Gründen den alten Satzungen des Staates treu blieben, und folglich dem organischen Wesen des Staates nicht entgegenwirkten. Als deutlichsten Beleg hierfür sehen wir, daß sobald Hellas in Wahrheit seine republikanische Institution eingebüßt, auch sogleich der Tempel seine geistige Herrschaft verlor und der Palastbau wieder, wie solches zur Zeit Alexanders und der Diadochen der Fall war, zur Geltung kam.

Der Stamm der Achäer, der bis dahin die Macht in Hellas besaß, wurde nämlich von den Doriern, welche aus den nördlichen Gebirgsgegenden in die südlichern Theile des Landes einfielen, unterworfen und gänzlich verdrängt. Die Jonier allein bewahrten in Griechenland wie besonders in den Colonien noch ihre Selbstständigkeit, und diesen beiden Stämmen war also fortan die Pflege des hellenischen Culturgedankens übergeben. Dadurch nun, daß ein jeder derselben selbstständig das übernommene Gut ausbildete, konnten nothgedrungen die Resultate ihrer Kunstweisen nicht identisch er-erscheinen. So treten uns ihre zwei Weisen denn wohl ihrem Wesen nach als homogene Gebilde, ihrer äußern Erscheinung nach jedoch als dem ungleichen Sinne beider Völker analog entsprechende Produkte entgegen.

Die geschichtlichen Nachrichten sind nicht ausreichend, um ein bestimmtes Bild von den nach jener staatlichen Umwälzung eingetretenen Verhältnissen zu geben, und so ist uns denn auch die eigentliche Entwicklungsgeschichte der hellenischen Kunst nicht chronologisch bekannt. Schon den alten Griechen war dieselbe höchst dunkel, und ihre Nachrichten beschränken sich daher meist auf Geschichtchen, denen man höchstens in übertragener Weise eine historische Bedeutung zu Grunde legen darf. Da nun die Traditionen der römischen Autoren über diesen Gegenstand diesen griechischen Fabeln gerade entnommen sind, so bleibt nichts übrig als uns einer Hypothese zu bedienen und auf dem Wege der kritischen Kunstforschung deren Richtigkeit zu prüfen. Auf diese Weise studirten viele gelehrten Männer der Neuzeit dieses Thema, und die Resultate ihrer Forschungen brachten uns über viele wichtige Dinge Klarheit, über welche, aus irrthümlicher, allzu exacter Befolgung der Aussprüche jener antiken Schriftsteller, sich total unrichtige Ansichten eingebürgert hatten. Man erinnere sich nur an die polychrome Ausschmückung der Tempel, die jetzt von Niemand mehr bezweifelt wird, und bedenke, welche Ansichten hierüber einst selbst die scharfsinnigsten Denker, wie ein Winkelmann und Lessing, besaßen.

Leider herrscht in Betreff der Annahme des ursprünglichsten Tempelschemas keine übereinstimmende Ansicht, sondern es stehen sich vielmehr manche Meinungen sehr feindlich gegenüber. So viel ist gewiß, daß es unrichtig ist, anzunehmen, der neue hellenische Gedanke hätte sich nun auch ganz frische, mit allem Bestehenden in keiner Weise zusammenhängende architektonische wie bildnerische Formen geschaffen. Diese mysteriöse Bildung, wie selbe Herr Professor Bötticher in seiner „Tektonik der Hellenen“ sich nachzuweisen bemüht, können wir unmöglich für richtig anerkennen. Denn es widerspricht jeder geschichtlichen Erfahrung, daß ein eben erst zur Geltung gelangtes staatliches Princip ein ohne allen innern wie äußern Zusammenhang mit dem Herkömmlichen stehendes Kunstsystem schaffe, welches

noch obendrein als höchst vollkommenes, die neue Idee ideell personificirendes Gebilde dastehen soll.

Wenn wir auch die heroische Kunst nicht als Genetrix der neuen Schöpfung ansehen wollen, so steht uns jedoch nichts im Wege anzunehmen, daß letztere wenigstens derartige Motive aus jener entlehnte, welche wir als das Resultat der ästhetischen Denkkraft des Menschen überhaupt anzusehen haben. Unter solche rechne ich das Gebilde einer Säule, das dreifache Gebälk, das Giebeldach und andere bauliche Symbole mehr. Hierdurch erklärt sich denn auch, daß wir nicht einmal im Stande sind, ein bestimmtes Land oder Volk anzugeben, woher die Griechen diese ihre Kunstmotive entnahmen. Frei, wie ihre ganze Anschauungsweise und Denkart, eigneten sie sich auch, unabhängig von allem fremden Einfluß, die ihnen passenden Kunstideen an und bildeten diese ebenso selbstständig zu neuen, ihrem eigenen Kunstgedanken entsprechenden, Gebilden um. Es mag daher die Kunst des heroischen Griechenlands wohl manche Motive in sich vereinigt haben, deren Symbolik die neue Schöpfung in sich aufnahm, worunter wir zum Beispiel die Anlage des achäischen Heiligthums rechnen können. Ja es ist bestimmt anzunehmen, daß dasselbe bei der Entwicklung des neuen Sanctuariums berücksichtigt wurde, da man doch die nämliche Götteranschauung, ja selbst die nämlichen geweihten Plätze in der Folgezeit beibehielt. Solches erwägend, müssen wir bei der Entwicklung des Tempelschema's daher vor Allem des alten griechischen Heiligthums gedenken.

---

b. Entwicklung des Tempelschema's.

1. Der Tempelgedanke.

Die hellenische Tempelanlage bestand aus drei Haupttheilen, dem Peribolus, dem Altar und dem Sanctuarium selbst. Der Zweck des letzteru war ein rein idealistischer, es diente einzig und allein als Weihgeschenk für die Gottheit, wie denn bei seiner Einrichtung auf die räumliche Zweckmäßigkeit auch gar nicht geachtet wurde. Die beiden übrigen Elemente des Heiligthums waren diesem erstern untergeordnet, ihre Bestimmung war, die Ehrwüdigkeit des Ortes zu erhöhen, indem durch sie das Allerheiligste noch an Würde gewann. So erscheint die ganze Anlage als Junctur harmonisch zusammenwirkender Momente, deren Assimilation den griechischen Tempelgedanken personificiren. Wohl zeigt erst die spätere Zeit diese Idee in ihrer vollendeten, vergeistigten Weise; doch ist dieselbe symbolisch schon

in den Werken der achäischen Zeit vorhanden, deren Grundgedanken eben die Hellenen sich zum Vorbild genommen haben mögen. Wir finden nämlich in dem erwähnten Sekos der heroischen Periode bereits alle die genannten Elemente, wenn auch undurchgebildet, vor. Ob diesem abermals asiatische Motive zum Vorbild gedient, darauf kommt es uns hier nicht an, da sicher das Hellenenthum von dem letztgenannten seine Ideen entnahm.

Dies altgriechische Sanctuarium bestand in seiner ursprünglichsten Gestaltung aus einem heiligen Bezirk (τέμενος), in dessen Mitte ein großer Heerd (anfänglich wohl nur aus einem aufgeworfenen Erdhügel, später aus massivem Gemäuer bestehend) sich befand. Der Bezirk war mit einer Umzäunung oder auch Mauer umgeben und umschloß häufig einen sehr geräumigen Platz. Da die ursprünglichste Gottesverehrung in dem Naturkultus bestand, so erklärt sich, weßhalb der Tempel selbst anfänglich gar nicht und später nur als sehr untergeordnetes Glied vorhanden war. Man betrachtete den ganzen geweihten Raum innerhalb des Temenos als Sanctuarium, und der Altar war dasjenige, worauf alle heiligen Handlungen vollzogen wurden. Der Tempel selbst war ursprünglich eine höchst primitive, mit einer einfachen Thür geschlossene Cella, welche demselben Zwecke wie in der Folgezeit entsprach, nämlich als monumentale Hülle des Götterbildes zu dienen.

Von solchen religiösen Denkmälern sind uns in Griechenland noch einige in Euböa erhalten. Eines der interessantesten, das auf dem Berge Ocha, besitzt eine Länge gegen 40 Fuß mit der Hälfte zur Breite; es besteht aus einem aus massiven Quadern construirten Hause, an dessen südlicher *) Langseite eine Thür mit einem Fenster an jeder Seite sich befindet. Das Dach des Baues ist vermittelst sich überkrachender Steinbalken, nach Art der kyklopischen Werke hergestellt, die in der Mitte nicht zusammenstoßen, sondern eine 18 Fuß lange und 2 Fuß breite Lichtöffnung lassen. Die drei übrigen in der Nähe befindlichen Monumente sind diesem höchst ähnlich. Sodann wissen wir, daß auf dem Berge Lykaios in Arkadien ein Cultusplatz mit einem Altar sich befunden habe, woselbst später ein wirklicher Tempel gebaut wurde.

Aus der Beschreibung dieser Heiligthümer wird uns wohl klar, daß wir in ihnen kein Vorbild des hellenischen Tempels zu erkennen haben. Bedenken wir aber ferner, daß derselbe Ort, an welchem ehedem noch der Naturcultus gepflegt wurde, auch in der spätern Zeit als heilige, dem nämlichen Gotte geweihte Stelle galt, so werden wir zu folgendem Schlusse

*) Diese Abweichung von der Regel, die Oeffnung nach Osten zu legen, ist hier durch die Beschaffenheit des Ortes bedingt.

gelangen: „Wir finden zwar keinen Zusammenhang in der Darstellung des Sanktuariums beider Perioden, doch finden wir die Idee des baulichen Moments des ältern in der Anlage des spätern, wenn auch in vergeistigter Weise, wieder.

Hier drängt sich uns unwillkürlich die weitere Frage auf: woher nahmen denn die Hellenen die Motive, welche sie zur Durchbildung ihres Schema's bedurften, wenn sie solche nicht an den besprochenen achäischen Werken hinlänglich vorfanden, und auf welche Art wurde das neue bauliche Princip ausgebildet? Zur Erledigung beider Fragen auf directem Wege fehlen uns, wie schon besprochen, die nöthigen historischen Belege. In Betreff der Lösung der erstern werden wir zwar hiefür zum großen Theil durch noch erhaltene Werke entschädigt, allein die zweite kann nur durch möglichst kritisch logische Folgerungen aus dem Vorhergegangenen erledigt werden.

Bei der Beurtheilung der hellenischen Kunst müssen wir, wie aus allem Gesagten schon erhellt, ein Doppeltes unterscheiden. Sie ist weder ein mystisches, total abstractes Wundergebilde, welches geradezu aus der momentanen höhern Erleuchtung eines Volksstammes hervorging, noch ist dieselbe die unbedingte Folge oder gar die einfach verbesserte Copie einer ältern Kunstweise. Denn wenn wir zugestehen, daß sie sich fremder Kunstsymbole bediente, so ist damit nicht gesagt, daß sie nur die bestehenden Formen ästhetischer umbildete, vielmehr behaupten wir, daß die griechische Kunst geradezu nur den diesen Formen inne liegenden Gedanken, nicht aber die sie selbst als Motive in sich aufnahm. Darnach ist es zum Beispiel ganz falsch, manche an asiatischen Grabfaçaden vorkommende Volutenknäufe als die Vorbilder des jonischen Capitells ansehen zu wollen. Nein, dieß hieße nicht die Idee, sondern das Ding selbst in seiner ganzen Realität nachbilden. Wir werden daher das richtige Medium treffen, wenn wir diese Erscheinung so definiren, daß die Hellenen die in jenen Voluten ausgesprochene Idee der Widerstandsfähigkeit der Spirale sich zum Grundmotiv genommen und diesen Gedanken ihrem jonischen Säulencapitell zu Grunde gelegt haben. Daß nun zwischen dem neuen und jenem alten Gebilde eine gewisse Aehnlichkeit herrscht, ist selbstverständlich, da derselbe Begriff der Schnellkraft einer Feder beiden gleichmäßig zu Grunde liegt. Diese dynamische Bedeutung der griechischen Kunst muß uns stets klar vorschweben, wenn wir ein nur annähernd richtiges Urtheil über deren Entstehungsweise fällen wollen.

Es ist von Wichtigkeit, zu entscheiden, ob die später hellenische Kunst schon ursprünglich Steintempel gekannt, oder ob das Heiligthum erst mit der Zeit einen monumentalen Charakter angenommen habe! Ich glaube

der letzten Ansicht, daß dasselbe sogleich als monumentales Werk aufgetreten, beipflichten zu müssen. Denn die junge Kunstweise fußte doch stets auf dem Vorhergegangenen, d. h. wenn sie sich auch selbstständig bildete, so entstand sie immerhin in einer Zeit, woselbst die Menschheit schon viele Culturperioden durchlebt und in dem Gebiete der Kunst eine ziemliche Höhe erreicht hatte. Die neue künstlerische Schöpfung war deßhalb nicht mehr genöthigt (gleich einer solchen, welche in einem Nomadenstamme in der Wüste entsteht), mit dem Primitivsten zu beginnen, da es zudem ihre eigenmächtige Ausbildung in keiner Art beeinträchtigte, wenn sie sich die ihr zu Gebote stehenden mechanischen Bedürfnißformen aneignete. Hierher gehören alle technischen Fertigkeiten, wie überhaupt alles das, was der Verstand des Menschen im Gebiete identifizirender Thätigkeit hervorgebracht hatte.

Wir haben bereits gesehen, daß schon vor dem Erscheinen der neuen Schöpfung ein steinerner Sekos in Griechenland existirte, es wäre daher nach allem Besprochenen widersinnig, anzunehmen, daß das Hellenenthum dieß ganz unberücksichtigt gelassen und sein Heiligthum in Form einer hölzernen Hütte dargestellt hätte. Wir sind also berechtigt, einen schon monumentalen Tempelbau als anfänglich künstlerische Bethätigung des neuen Stils anzunehmen. Auch widerspricht dieß keineswegs der Erfahrung, daß einige höchst alterthümliche Tempel eine sehr weite Norm zeigen, indem diese Erscheinung nicht dem Umstand zuzuschreiben ist, daß diese Werke einem ursprünglichen Holzbau nachgebildet sind. Es sei zugestanden, daß ihre Gespreiztheit wahrscheinlich eine ursprünglichere Gestaltung als die allzu große Massivität anderer Tempel ist, allein erstere erklärt sich bereits dadurch, daß jene alten Tempel nur Holzdecken besaßen, folglich keine so schweren Verhältnisse brauchten. Außerdem ist es noch etwas Anderes, wodurch wir diese Dünn- und Weitsäuligkeit zu modificiren im Stande sind, was sich aus der Betrachtung jener asiatischen Denkmäler, welche wir für Vorbilder mancher Symbole des hellenischen Tempelschema's bezeichnet haben, ergibt. Zur Verfolgung dieses Umstandes sind wir gezwungen, einen Blick auf diese kleinasiatischen Monumente zu werfen.

Hier begegnen wir vornehmlich drei Völkern, deren bauliche Ruinen unsere Aufmerksamkeit wach rufen. Es sind die Lyder, Lyker und Phryger, die theils durch historische Ereignisse, theils selbst durch Sprache und Cult mit den Griechen in gewisser verwandtschaftlicher Beziehung stehen. Das erstgenannte Land verdient der Erwähnung, da uns hier die nämliche Grabform, welche wir in dem homerischen Hellas wahrnahmen, wieder entgegentritt. So befindet sich in der Nähe von Sardes eine Nekropole, das Grab des Alyastes genannt, welcher schon Herodot gedenkt und deren großen Umfang bewundert.

Dieselbe hügelartige Kunstform erblicken wir auch in dem bekannten Tantalusgrab am Sipylus bei Smyrna wieder. Man darf daher schließen, daß, während zwischen diesen Königsgräbern eine so große Aehnlichkeit herrscht, jene Völker auch in anderer Beziehung einander nahe standen. Bemerkenswerth ist ferner ein Grab auf griechischem Boden, nämlich in Elis, welches dem Karoebos zugeschrieben wird und noch sehr ähnlichem Canan, wie die vorigen, errichtet ist. Hieraus erklärt sich freilich nichts in Betreff unsers Tempelgedankens, allein wir besitzen dadurch einen abermaligen Beleg, daß Griechenland mindestens in culturhistorischer Beziehung mit Kleinasien in verwandtschaftlicher Weise verbunden war. Solches wird uns auch geschichtlich durch die halb mythische Tradition bestätigt, welche einen Lyder mit Namen Pelons als den Ahnherr des Atridengeschlechtes bezeichnet.

Von Lydien wenden wir uns nach dem südlicher gelegenen Lykien, einem Lande, das in jener alterthümlichen Zeit in mancherlei Art wie besonders in Religion und selbst in Sprache mit Griechenland verwandt war. Die dort befindlichen sarkophagähnlichen Denkmäler sind für uns deshalb von Wichtigkeit, da wir in ihnen die treue monumentale Nachahmung aus Holz gefertigter Bauten erblicken. Diese Grabmäler *) sind theils freistehend, monolith oder aus Quadern konstruirt, theils in die Felswand gehauen, in welchem Falle dann die Vorderansicht der freistehenden erscheint. Sie zeigen einfach die in Stein ausgeführte Nachbildung eines Scheiterhaufens, so daß wir hier ein zufälliges Werk als Motiv eines monumentalen Gebildes erblicken; ein Umstand, welcher uns in der alten Kunst öfters begegnet. Ich erinnere nur an den Salomonischen Tempel, dessen Vorbild wir in dem provisorischen Werke der Stiftshütte zu sehen haben.

Weit wichtiger für die Herleitung der griechischen Kunstelemente sind eine weitere Art von Grabdenkmälern ebendaselbst. Es sind als Hochrelief behandelte, aus dem Stein herausgearbeitete Tempelfaçaden, die in ihren Theilen in vielem dem hellenischen Tempel ähnlich sind. In ihrer Anlage zeigen selbe die nämliche Symbolik von Untersatz, Stütze und Gebälk nebst Giebeldach gleich dem griechischen Heiligthum, so daß man leicht in Versuchung kommen kann, in ihnen ein wirkliches Vorbild des letztern erblicken zu wollen. Allein andere Ueberlegungen widerstreiten dieser Ansicht. Denn

---

*) Nach der Ansicht Prof. Sempers wechselte im Alterthum die Sitte der Bestattung häufig ab, oder selbst beide Arten das Verbrennen und das Beerdigen kamen auf einmal zusammen vor. Hiernach dürften wir die in den Fels gehauenen Gruften als bei dem Gebrauche der Beerdigung des ganzen Leichnams entstanden annehmen, indem dann die Freibauten auf die Sitte des Verbrennens hindeuten.

während uns das hellenische Sanctuarium bei seinem ersten Auftreten als solches schon als von einer innern organischen Idee belebt (wenn auch noch mit manchem Mißverständniß der Formensymbolik) entgegentritt und als monumental vollgültiges Gebilde erscheint, so finden wir hier diesem sehr antithetische Begriffe. Denn jene Façaden, wenn sie auch dem Jonischen zumeist verwandte Motive tragen, zeigen doch weder irgend ein wahres Verständniß der Structursymbolik, wie die willkührliche Verwendung der Elemente verschiedener Stile an einem Werke beweist, noch einen richtigen Begriff der Formen selbst, wofür deren höchst groteske Gestaltung spricht. Außerdem vermissen wir an ihnen den wahrhaft monumentalen Charakter, sie zeigen gleichsam den ersten Versuch*), ein monumentales Werk zu schaffen, dessen directes Vorbild ein mobiles, in Holz gefertigtes ist. Dieselbe Grundbedeutung haben eine Anzahl antiker Grabfaçaden in Phrygien, an denen uns ebenfalls das Bestreben, etwas Constantes, Bestandhabendes, nach einem mehr provisorischen oder doch unmonumentalen Vorbilde zu schaffen, klar hervortritt.

Schon wegen seiner guten Erhaltung sehr bekannt ist das sogenannte Grab des Königs Midas daselbst, welches in seiner Erscheinung einem aufgehängten Teppiche, der in einen um ihn laufenden Rahmen gepaßt ist, gleicht. Außer dieser minder wichtigen Form, wovon sich noch verschiedene Beispiele finden, treten uns hier in Phrygien auch solche Grabreliefs**) entgegen, welche mit den vorher erwähnten griechisch gebildeten fast identisch sind. An ihnen wiederholen sich alle jene willkürlichen Mischungen nebst absurden Formulationen beider Stilelemente, und wir sind berechtigt, ihnen die nämliche künstlerische wie historische Bedeutung gleich jenen lykischen einzuräumen. Wie die frühern Denkmäler, so zeigen auch sie in der ganzen Behandlungsweise ihrer Glieder wie in der Anordnung derselben nicht den

*) Nach der Ansicht des Herrn Prof. G. Semper.

**) Ich sehe mich genöthigt, hier einen Umstand etwas zu besprechen, um nicht in den Verdacht zu gerathen, mich über diesen Punkt hinwegstehlen zu wollen. Es ist die Frage, ob wir denn überhaupt berechtigt sind, jene besprochenen kleinasiatischen Denkmäler für älter als die hellenischen Kunstwerke zu halten, oder ob wir vielmehr in ihnen nur eine spätere barbarische Nachahmung der letztern zu erblicken hätten! Ich stimme der Ansicht Herrn Prof. Sempers bei, welche dahin geht, daß wir hier ein Zweifaches zu unterscheiden haben. Für jene Werke, welche unter den genannten durch die an ihnen verwendete Vereinigung von barbarischen und hellenischen Baugliedern, sowie durch deren decorative Behandlung einen spätern Ursprung bezeugen, paßt augenscheinlich die letzte Ansicht. Doch sind wir ebenso auf der andern Seite berechtigt, gewissen dieser Gräber, welche, wenn sie auch ein Unverständniß griechischer Structursymbolik wie Bauformen zeigen, doch in ihrem Wesen eine gewisse primitive Naivität beweisen, jenes hohe Alter zuzutheilen.

monumentalen Charakter, sondern deuten auf eine ziemlich mechanische Nachahmung aus Holz gefertigter Werke hin. Man erkennt in denselben den nämlichen Versuch, ein konstantes Gebilde herzustellen, zu dessen Muster direct ein indurables gedient. Unzweifelhaft müssen wir daher einen diesen Kunstproductionen vorhergegangenen Holztempel annehmen. Die Frage wird nun dahin lauten, ob der hellenische Säulenbau nicht ebenfalls direct von diesem seine Symbole entlehnt habe, so daß letzterer nur als der besser gerathene Nachkomme dieses Holzbaues anzusehen wäre!

Wie wir bewiesen, trat der griechische Tempel sogleich als monumentales Gebilde auf, und die Annahme, daß jener aus Holz construirte vorhellenische Tempel sich bei dessen Auftreten in Hellas selbst vorfand, muß ebenfalls als unrichtig erklärt werden, da wir weder traditionelle Nachrichten von einem solchen besitzen, noch uns sonst welche augenscheinliche Belege dafür vorliegen. Wir dürfen daher keine solchen hölzernen Heiligthümer in Griechenland selbst annehmen, doch schließt dieß nicht aus, daß die Hellenen, wenn sie doch überhaupt einmal aus Asien sich Kunstmotive holten, höchst wahrscheinlich auch diesen Holztempel gekannt haben. Ferner wird die Behauptung, daß derselbe eben in viel frühere Zeit als der Aufschwung des neuen Kulturgedankens zu setzen sei, stets eine nicht sicher zu begründende Hypothese bleiben. Eine andere Beobachtung läßt uns vielmehr das Gegentheil für besser annehmen. Wie bemerkt, herrscht zwischen den ältesten hellenischen Werken und jenen Grabfaçaden ein Unterschied der Auffassung wie Durchbildung ihrer Elemente. Hieraus zogen wir den folgerichtigen Schluß, daß (in Erwägung, daß jene Differenz in der mehr reelleren und mehr ideelleren Auffassung der Idee des Ganzen beruhe) man eben in jenen asiatischen Felsenportalen nicht absolute Vorbilder des griechischen Tempels zu erblicken habe. Gerade aus diesem Unterschiede der beiden Kunstproduktionen nun können wir einen für unsere letzte Frage wichtigen Schluß ziehen. Nehmen wir an, die beiden Kunstweisen hätten bei der Entwicklung ihrer Tempelwerke ein und denselben Holzstil zum Vorbilde gehabt, so widerspräche diesem nicht, daß verschiedene Resultate aus dieser gleichmäßigen Nachbildung zum Vorschein gekommen wären. Denn je nach der spirituelleren Capacität der betreffenden Ausführer mußten die Produkte auch gewiß geistvoller oder unschöner ausfallen; doch durften dieselben niemals in ihrer Wesenheit selbst sich antithetisch verhalten, wenn auch die Ausbildung ihrer Theile verschieden sein konnte. Diese Heterogenität findet sich aber in beiden Kunstweisen vor. Denn das total willkürliche Durcheinanderwerfen verschiedener Stilelemente, wie es an jenen barbarischen Bauten uns entgegentritt, sehen wir niemals selbst an den primitivsten Werken hellenischer Kunst, die doch stets schon ein, wenn auch nicht aus-

gebildetes, doch richtiges stilistisches Verständniß zeigen. Wir können daher nicht an die beiderseitige Nachbildung eines Holzbaues denken und müssen also eine andere Weiterbildung annehmen. Eine solche ist die schon aus frühern Betrachtungen hervorgegangene, daß das Hellenenthum seine Kunstsymbole von jenen asiatischen monumentalen Werken erborgt habe, welchen letzteren dann ehedem der Holzbau zum Vorbild gedient haben mag. Diese Secundarität der griechischen Kunst erklärt uns denn auch das so frühe Verschwinden des eigentlichen mechanischen Grundbegriffes ihrer baulichen Elemente, was sich aus der falschen Beurtheilung derselben schon in altgriechischer Zeit ergibt. Zugleich liegt hierin der Grund, weßhalb die Formen meist eine ihren Ursprung gänzlich verläugnende Gestaltung annahmen und deßhalb ihre Beurtheilung uns so schwer fällt und häufig verschiedene, anscheinlich gleich gute Meinungen zuläßt. Außerdem beförderte jene Secundarität vorzüglich die geistige Ausbildung der Kunst, ja die ideelle Vollkommenheit wie die Idee der vollendeten organischen Wesenheit des hellenischen Tempels ist gewiß zumeist durch sie bedingt. Denn nur ein selbst schon übertragenes Gebilde, dessen Theile, wenn auch nur aus Mißverständniß, dem Natürlichen, Realen fremd sind, konnte das richtige Vorbild einer Schöpfung sein, deren Aufgabe es war, in der vollendeten Vergeistigung ihres Kunstgedankens ihr Ziel zu finden.

Nachdem wir uns durch diese Betrachtungen so viel als möglich klar zu machen gesucht, in welchem Verhältnisse jene barbarisch asiatischen Werke zu dem griechischen Tempel stehen, bleibt uns noch die Frage zu besprechen: in welcher Weise sich denn eigentlich das neue Kunstschema entwickelt und umgeformt habe? Hier tritt uns ein bereits erwähntes Hinderniß entgegen, nämlich daß uns zu wenig aus der anfänglichen Kunstregung dieser Periode erhalten ist, und selbst dieß Wenige reicht nicht einmal bis zum Ursprung hinauf. Es müssen daher muthmaßliche Hypothesen, die eben sonst mit dem als richtig Anerkannten nicht in Widerspruch stehen, uns als Wegweiser dienen und das Fehlende ersetzen helfen.

Unsern frühern Erläuterungen gemäß sind wir berechtigt, den ersten hellenischen Sekos als moumental gültiges Gebilde anzunehmen. Derselbe mochte anfänglich wohl nicht die vollendete Steinconstruction zeigen, wie uns ja noch von alten Holzsäulen (wahrscheinlich außen am Peripteros angebracht) berichtet wird, und überhaupt das Deckenwerk bis in spätere Zeit ganz oder doch zum Theil aus Holz war. Bei jeglicher Vorstellung, die wir uns von diesem ursprünglichen Tempel machen wollen, sind wir gezwungen, ihm doch stets schon einen harmonisch ästhetischen Charakter beizulegen, dessen höchste Ausbildung freilich erst in dem vollendeten Isodombau erfolgte. Denn jener Begriff macht gerade das Wesen des organi-

schen Gedankens des griechischen Heiligthums aus und dürfte deßhalb, mindestens der Idee nach, schon jenen primitivsten Producten nicht fehlen. Der Grundgedanke des Tempels mußte also hier als seinem geistigen Begriffe nach bereits vollendet sein, wenn auch seine Geisteskräfte noch in der Vervollkommnung sich befanden. Wenn wir nun an jenen ältesten Werken manches Abstruse finden, so berechtigt dieß noch nicht, darin direct eine barbarische Reminscenz erkennen zu wollen, da solches ein der neuen Schöpfung noch ganz fehlendes spirituelles Organ voraussetzen würde. Vielmehr müssen wir das Fehlerhafte der noch nicht völligen Ausbildung jener Organe zuschreib, wohin wir vornehmlich die ästhetische Anschauung in technischer wie structursymbolischer Hinsicht, sowie den Gedanken einer harmonischen, das Wesen des organischen Gebildes ausmachenden, Idee rechnen.

Wollen wir sodann verfolgen, in welcher Weise sich die Formen des Tempels bis zu ihrer höchsten Kunstsymbolik empor gebildet haben, so werden wir auf die Betrachtung der Versionen (Stile) verwiesen). Denn in diesen repräsentirt sich die verschiedene Durchbildung des hellenischen Kunstprincips, wenn auch der Culturgedanke in ihnen stets der nämliche bleibt.

2. Das Tempelschema.

Das Wesen der hellenischen Kunst ist unbedingt unzertrennlich von dem organischen Tempelgebilde zu denken, als dessen vorzügliche Charakteristik wieder sein Grundschema zu betrachten ist. Letzteres muß daher ebenfalls, gleich dem Grundgedanken in weiterem Sinne, beiden Ordnungen gleichmäßig zu Grunde liegen. Huldigen wir dieser Ansicht, so tritt uns ein anscheinend höchst gerechtfertigter Widerspruch entgegen, welcher zur Annahme eines beiden Stilen verschiedenen Grundplans zu zwingen scheint. Es ist die Form des jonischen Säulencapitells, die sich unwiderstreitlich nicht wie die dorische für die periptere Anlage eignet. Doch wollen wir sehen, inwiefern diese Antithesen sich in modificirter Art ausgleichen lassen. Ehe wir aber zu dieser speciellen Ueberlegung übergehen, sind wir genöthigt, noch einiges Allgemeine über das Grundschema selbst vorauszuschicken.

Wie unsere ganze bisherige Betrachtung fast ausschließlich als Bekämpfung und Erläuterung verschiedener Beurtheilungsweisen der antiken Kunst erscheinen mußte, so sind wir leider auch im Folgenden gezwungen, diese Art der Kritik in den meisten Fällen zu befolgen. Hierzu nöthigt

uns schon unsere nächste Ueberlegung. Denn für die Frage, welches wohl der Grundplan des ursprünglichsten hellenischen Tempels gewesen, existirt keine bestimmte Lösung. Wenn man auch der einen oder andern Annahme in der Allgemeinheit mehr beizupflichten beginnt, so ist doch noch keine Ansicht durch eine unbestreitbare Darlegung constatirt. Was die geschichtlichen Quellen betrifft, so ist, wie öfters erwähnt, sehr wenig vorhanden, und dieß Wenige besitzt nur höchst geringen historischen Gehalt. Wir dürfen daher diesen Traditionen keinen unbedingten Glauben beimessen, sondern deren Richtigkeit vorerst streng erwägen, und im Falle, daß wir an ihnen zweifeln zu können glauben, lieber unsere kritische Vernunft des Urtheils sprechen lassen.

Eine durch ihre Anciennität wichtige Hypothese ist diejenige, welche in dem sogenannten „Templum in antis“ das erste Resultat griechischer Tempelarchitektur erblicken will. Sie wurde bereits von dem römischen Architekten Vitruvius als richtig anerkannt und gründete sich damals schon auf Ueberlieferungen aus althellenischer Zeit, die jedoch selbst wieder in mehr oder minder sagenhaften Geschichten bestanden. Höchst wahrscheinlich fußte diese Meinung des Autors auf einem Verse des Euripides, der da heißt (Eurip. Iphigenia auf Tauris Vrs. 113): *ὅρα δέ γεῖσω τριγλύφων ὅπου κενὸν δέμας καϑεῖναι*“. „Am leichtesten aber ist es, wo es leer ist zwischen den Triglyphen (scil. in den Tempel) hinein zu steigen.“ Müßten wir diesem Ausspruche des Dichters unbedingten Glauben schenken, so wäre freilich der Monopteros das Grundschema des Tempels, da nur bei dieser Anlage die Metopen als Fensteröffnungen dienen konnten. Allein Euripides spricht hier von einer Zeit, die ihm selbst sehr ferne steht und ihm schon an das Mythologische grenzt. Unmöglich konnte er also ein ganz sicheres Bild von der Bauweise jenes grauen Alterthums haben, worauf es ihm auch als Dichter gar nicht so genau ankam. Zugleich war ihm diese Erzählung günstig für die Handlung seines Drama's selbst, denn hätte er seinen Helden die Thür des Heiligthums erbrechen lassen, um das Götterbild zu entwenden, so hätte dieß einen viel zu prosaischen, banditenmäßigen Eindruck gemacht, dem er auf die erwähnte Weise entging. Nehmen wir daher diesen Ausspruch nicht als competent an, so müssen wir, um das allgemein ursprüngliche Grundschema zu ermitteln, uns zunächst zu den ältesten erhaltenen Denkmälern wenden. Hier sind wir genöthigt die ältesten erhaltenen dorischen Baureste ins Auge zu fassen, da die Werke dieses Stils aus jenen ältesten Perioden sich schon wegen ihrer größern Solidität besser erhielten als die jonischen. Dieselben zeigen uns nun sämmtlich die periptere Form, und wir können daraus schließen, daß diese Anlage die ursprünglichste war. Denn woselbst in alter Zeit ein Templum in antis

sich findet, bildet er stets nur einen sehr kleinen unbedeutenden Sekos, unsern christlichen Kapellchen vergleichbar, die wohl auch nicht alle Kunstformen und die ausgebildete Anlage eines gothischen oder byzantinischen Doms zeigen ohne die ursprünglichste Gestaltung dieser zu repräsentiren. Außerdem stammen jene kleinen Tempel gar nicht aus ältester achaischer Zeit, und endlich ist an keinem derselben jene von Euripides beschriebene Fenstereinrichtung nachzuweisen. Wir müssen also den Peripteros als dasjenige Grundschema ansehen, in dem der hellenische Kunstgedanke seine ästhetische Formularisirung erhielt; womit freilich die schwierige Frage noch nicht beantwortet ist, wie man denn gerade auf diese Anlage kam.

Die Hellenen, nachdem sie ihre baulichen Symbole sich angeeignet, bestrebten sich nun diese aufgenommenen Begriffe zu einem homogenen Ganzen zu vereinigen. Der allzu einfache Plan des homerischen Heiligthumes konnte ihnen unmöglich mehr genügen. Sie behielten wohl die Idee seiner Anlage (nämlich des Perilalus, Heerdes und Sekos) bei, doch gaben sie diesen eine geistigere Bedeutung, indem sie das Ganze zu einem harmonischen Gebilde umschufen und seinen Theilen einen symbolisch monumentalen Sinn unterlegten. Solches wurde theils dadurch erreicht, daß man das Daseiende ästhetisch umgestaltete, theils daß man neue idealistische Kunsttypen aufnahm und sie dem Werke assimilirte. So sehen wir den unförmigen Heerd in den einfachen, dekorativ geschmückten Opferaltar verwandelt, und die primitive Umfassungsmauer tritt uns in späterer Zeit als herrlicher, mit den Propyläen geschmückter, Säulengang entgegen. Diese beiden Theile waren in ältester Zeit gerade das Hauptsächlichste der Tempelanlage und der Sekas bildete eben nur das bedeutend untergeordnete Glied derselben. Es war daher die erste Aufgabe, um nur der Symmetrie zu genügen, dem Sanctuarium selbst eine materiell hervorragendere Stelle einzuränmen. Solches gescbah durch die eben besprochene Umänderung jener kyklopischen Substruktionen, welche höchstens noch als feste Basis für die Total-Anlage beibehalten wurden, sowie durch den dem Schönheitsgefühl mehr entsprechenden, von Säulen getragenen, Peribolus mit seinen monumental durchgebildeten Eingangsthoren. Zur Vergeistigung des Heiligthums selbst bediente man sich vor Allem jenes in den Stufenpyramiden Asiens bereits ausgesprochenen Gedankens. Man stellte dasselbe auf einen Stufenbau, den Stereobat, wodurch das Werk materiell gleichsam über das Profane erhoben und als höheres, einem transcendenten Zwecke geweihtes Wesen charakterisirt wurde. Sodann erhielt die Cella durch die um sie gestellten Säulen und das darüber gedeckte Dachgerüst den Begriff des Ehrwürdigen, Allerheiligsten, welcher Gedanke in keiner anderen Tempelanlage so bestimmt, als in dieser aus-

gesprochen ist. Dafür, daß die umherlaufende Säulenhalle ursprünglich nur als symbolische Dekoration des Heiligthums gedient, besitzen wir augenscheinliche Beweise. So steht bei dem hochalterthümlichen Tempel von Selinus die Cella gar nicht in der Axenrichtung der Säulen, so daß letztere daher technisch nur als willkürlich um sie gestellte Deckenträger erscheinen.

Tritt uns nun der griechische Kunstgedanke gleichsam verkörpert in dem Peripteros entgegen, so sind wir auch gezwungen anzunehmen, daß dieses Grundschema von beiden Versionen ursprünglich schon gepflegt worden sei. In Betreff der dorischen Ordnung ging die Gültigkeit dieser Annahme aus unsern Betrachtungen bereits hervor. Wie jedoch im Frühern schon erwähnt, hindert uns ein Grund, dies auch so unbedingt richtig für die jonische Weise anzunehmen. Weder alte Ueberlieferungen noch für höchst anfänglich erkannte Baureste treten hier als Gegenbeweis auf, sondern die Kunstkritik selbst erhebt sich als mächtige Gegnerin, und es wird schwer fallen ihr in Form von ästhetischen Gründen auftretendes Heer völlig zu überwinden.

Der dorische Styl zeigt in seinem ganzen Wesen sich für die periptere Grundplandisposition ganz geeignet, indem alle seine Theile diesem Begriffe sich subordiniren. So ist besonders die Säule dieser Ordnung durch ihr allseit gleiches, rundes Kapitell geradezu dafür gebildet und kann daher hier kein ästhetischer Grund für die Nichtanwendung jenes Schemas geltend gemacht werden. Anders verhält es sich aber mit der jonischen Weise. Hier erscheint zwar Krepidoma und Gebälk ebenfalls als dem genannten hellenischen Schema sich assimilirend, doch ist das dritte Hauptglied des Tempelgebildes, das Säulenwerk in seiner Symbolik diesem heterogen. Dann das Kapitell hat in diesem Stil zwei Vorder- und zwei Nebenseiten, und erscheint deshalb absolut nur für die Metastyle Disposition bestimmt.

Es bleiben uns die beiden antithetischen Anschauungen zu erörtern; wendeten die jonischen Griechen ihre Säule ursprünglich nur in metastyler Weise an, so daß anfänglich der Monopteros bei der jonischen Bauweise üblich war, oder bedienten sie sich derselben schon anfänglich zur peripteren Anlage, indem sie entweder die symbolische Bedeutung ihrer Säule vernachläßigten, oder dieselbe in anderer als der später typischen Form benutzten?

Wie gesagt, wird die bestimmte Entscheidung schwerlich konstatirt werden können, es sei denn, daß neu gefundene augenscheinliche Beweise den Streit schlichteten. Meine Ansicht geht nun dahin: Die Grundidee des jonischen Kapitells ist der in der Volute durch die Spiralform per-

sonificirte Widerstand der Elasticitätskraft. Da nun der Gedanke einer spiralförmigen Feder von diesem Begriffe niemals getrennt werden kann, so ist es unmöglich, das Kapitell als allseitig gleichförmig anzunehmen. Dann gerade durch das, an den Nebenseiten auftretende Band *), wodurch das Gewinde gleichsam als mit Gewalt comprimirt erscheint, erhält das Ganze erst seine nach Außen wirkende Widerstandsfähigkeit, die eben das Charakteristikum des Volutengebildes ist. Hiernach dürften wir die an allen Seiten Voluten zeigende jonische Kapitellform, wie sie an einigen alten Stelen und unter anderm auch im Innern des Tempels zu Phigalia vorkommt, nicht für die einst allgemein typische Gestaltung anerkennen. Wir müssen diese Form mehr barbarischer Anschauung zuschreiben, wie denn die Stelen wirklich von Barbaren verfertigt und die an drei Seiten auftretende Volutenform in dem Tempel zu Bassä nicht einmal als Säulenknauf, sondern als Wandpfeilerkapitell erscheint, und hierdurch als modificirt gelten kann. Es wäre deshalb zu weit gegangen, wenn wir in ihr den Repräsentanten einer anfänglich typischen, allseit gleichen Kapitellform erblicken wollten.

Wir müssen daher das gewöhnliche Volutenkapitell stets als typisch in der hellenischen Kunstweise ansehen, und es bleibt uns wohl nichts übrig, als anzunehmen, daß die Griechen diese Form stets irrig zum Peripteros benutzten. Gänzlich läßt sich freilich dies nicht abläugnen, doch wollen wir sehen, ob nicht modificirende Gründe die Beschuldigung abschwächen.

Die jonischen Griechen, welche jenes Elasticitätsmotiv einmal als ihrer Weise höchst entsprechend erkannt und deshalb aufgenommen hatten, erfanden nun auch die dafür charakteristische Form. Auf der andern Seite lehrte sie ihre ästhetische Kunstanschauung, daß der Peripteros das ihrer Kulturidee entsprechendste Schema sei. Wohl sahen sie bald ein, daß die gewählte Kapitellform mit diesen Schema sich nicht recht harmonisch vereinigen lasse, doch wollten sie, da sie einmal seine hohe symbolische Bedeutung erkannt,

*) Damit ich mir nicht den Vorwurf der Inkorrektheit zuziehe, will ich noch folgendes in Betreff der Nebenseite des jonischen Kapitells bemerken. Dieselben besitzen nicht stets die nämliche Form und wir unterscheiden besonders zwei Typen, eine solche Gestalt, bei welcher verschiedene Spiralen neben einander gereiht erscheinen und eine, wo ein nach Außen einheitliches Gebilde in der Mitte durch ein Band contrahirt erscheint. Ich habe nur die letzte Gestaltung erwähnt, da ich in ihr die höhere idealistische ausgesprochene Bedeutung jenes Begriffs der Elasticität erkenne und glaube, daß diese Idee ebenso, nur weit realistischer in der zweiten Art ausgesprochen ist. Denn hier sehen wir mehrere schwächere Bänder den nämlichen Zweck der Compression erwirken; nur daß hierdurch das Gebilde nicht so homogen erscheint als in der andern Weise, in welcher man irrig genug vielfach den rein materialistischen Begriff eines Polsters personificirt erblicken will.

sich nicht von ihm trennen. Ebenso wenig waren sie geneigt, die erwählte Grundplandisposition aufzugeben, und es blieb ihnen daher die einzige Wahl sich in einer Art gegen die Structursymbolik zu vergehen, und die beiden Begriffe so gut als möglich zu coordiniren. Die wirklich einzig mögliche Vereinigung fand dann auch darin ihre Berichtigung, daß man dem Eckkapitelle zwei aneinanderstoßende, weiter ausladende Voluten gab. Hierdurch war wohl dem größten Uebelstande, daß eine Nebenseite des Kapitells in der Front des Tempels erschienen wäre, beseitigt, doch müssen wir zugestehen, daß dadurch der Uebelstand dieser Formverbindungsweise nicht ganz und gar aufgehoben war.

Nachdem wir den allgemeinen Gedanken des hellenischen Kulturprincips, sowie seine formelle Aeußerung in der Tempelanlage betrachtet, wenden wir uns zu dessen verkörperter Erscheinung, nämlich zum Tempel selbst. Wie wir gesehen, trug das hellenische Heiligthum in seiner frühsten Kindheit, gleich jedem lebenden Wesen, schon alle seiner Individualität angehörigen Sinnesorgane in sich. Die Entwicklungsperioden der griechischen Kunst zeigen uns daher nicht eine stete Zunahme von Begriffsfähigkeiten selbst, sondern nur das allmähliche mehr und mehr zum Selbstbewußtsein gelangen derselben. Die derartige Weiterbildung der Kunstbegriffe war wohl eine continuirliche, doch, sowie wir das Leben des Menschen in bestimmte Altersstufen theilen, so können wir auch hier verschiedene feste Zeitabschnitte annehmen. Wollen wir daher im Weiteren die Kunstbethätigung dieser Perioden ins Auge fassen, so müssen wir unsere bisherige Bahn der allgemeinen Anschauung verlassen. Denn vorerst haben wir ja die Produkte der drei verschiedenen bildenden Künste zu berücksichtigen, was keinenfalls von einem einzigen Standpunkte aus geschehen kann. Außerdem bethätigt sich, wie wir wissen, die architektonische Idee nicht in einer abstrakten Weise, sondern fand bei den verschiedenen hellenischen Stämmen auch eine andere formale Erscheinung, und wir sind genöthigt, auch die Versionen *) in ihrem Entwicklungsgange getrennt zu überschauen.

---

*) Wenn ich bei den Versionen vernachlässige eine ausführliche Definition des Grundbegriffs wie der Symbolik ihrer Bautheile, sowie structiven und formal dekorativen Elemente zu geben, so thue ich dies aus folgendem Grunde. Da schon so unendlich Vieles hierüber geschrieben ist, so wäre ich gezwungen, eine fast rein mechanische Wiederholung dieser oder jener dieser Ansichten zu geben. Außerdem ist es ja der Zweck meiner Arbeit nicht eine Alles erschöpfende griechische Kunstkritik zu geben, vielmehr soll sie nur die Hauptpunkte derselben berühren, wie sie ja auch nicht alles Einzelne der hellenischen Kunst, sondern nur ihren Kulturgedanken entwickeln will. Hiernach muß mir wohl verziehen werden, wenn ich den oder jenen Punkt nicht ganz ausführlich behandle oder manches als bekannt voraussetze, das ich im andern Falle wohl erklären müßte.

Architektur.

I. Dorische Version.

Jener feste, thatkräftige und zugleich für die Sache des Guten sich bereitwillig opfernde Charakter, welchen wir an den dorischen Heldengestalten bewundern, tritt uns in gleicher Schönheit in der dorischen Architektur entgegen. In ihr spricht sich jener ruhige Ernst und die alles abwägende, selbst den Erguß des Schönen und Guten zügelnde, Mäßigkeit aus, deren Analogon uns in der Lykurgischen Gesetzgebung entgegentritt. Wie wir hier in dem Staate den Einzelnen in der Allgemeinheit aufgehen sehen, indem jeder sein Wohl und Weh freiwillig zum Nutzen des Vaterlandes opfert, so finden wir dasselbe passive Verhältniß der Theile zum Gebilde bei der Kunst. Kein Element tritt in ihr als absolutes Wesen auf, sondern ein jedes subordinirt seine Individualität gern der Gesammtheit des Produktes. Diese brüderliche Assimilation der Theile brachte denn auch jene Homogenität des ganzen Werkes hervor, welche den dorischen Tempel berechtigt als wahrhaft vollkommenes organisches Wesen aufzutreten.

Werfen wir einen Blick auf seine Gesammterscheinung, um uns hiervon ein klares Bild zu machen. Hier erblicken wir keine abstrackt geschiedene Gliederung, jedes Element scheint aus dem anderen gleich den Blättern aus einem Aste hervorzuwachsen. Das kommende Glied erscheint nicht plötzlich, sondern ist schon durch eine Junctur symbolisch angedeutet und vorbereitet, wie an jenem Zweige auch jedes weitere Blatt durch einen kleinen Absatz charakterisirt ist. Der Vergleich eines üppigen Strauches mit dem dorischen peripteren Heiligthum wird nicht sehr unpassend sein. Wie an diesem die Säulen ohne Basen aus dem Stylabate als ihrem gemeinsamen Fundamente gleichsam herausschießen und sich um den innern Kern, die Cella, schaaren, so wachsen dort die jungen Schosse aus der Mutter Erde hervor, und bilden die naturgemäße Umgebung des inneren festen Stammes. Wie ferner das, durch die sich verschlingenden Aeste gebildete, Blätterdach dem Strauch seine einheitliche Erscheinung gibt und zugleich als dessen Krone erscheint, so vereiniget an dem Tempel das Gebälk das Stützwerk zu einem unter sich und mit ihm unzertrennbaren Ganzen und das Giebeldach bildet den würdigen Abschluß des homogenen Werkes.

Da schon im Vorhergegangenen das Wichtigste in Betreff der Kunst der heroischen Zeit gesagt, so räume ich dieser speciell für die dorische wie jonische Weise keinen bestimmten Abschnitt mehr ein, und werde nur einige

allgemeine Bemerkungen darüber folgen lassen. Wie wir gesehen, eignete sich das neue architektonische Princip aus jenen früheren Kunstweisen, deren structursymbolische Ideen wie technisch mechanische Bedürfnißformen an. Aus der ästhetischen Vereinigung und Vergeistigung dieser Motive entstand der erblühende Kunstgedanke. Nehmen wir dieß für der Wahrheit entsprechend an, so können wir uns wohl in der Phantasie ein richtiges Bild jener Kunstumbildung und Formengestaltung machen, allein das „wie" jeder Entwicklungsproceß im Einzelnen vor sich ging, wird stets ein unerledigtes oder doch nur annähernd gelöstes Problem bleiben. Um deshalb nicht selbst meine Leser mit nichts bezweckenden Betrachtungen über die singuläre Abstammung der hellenischen Bauelemente von der oder jenen bestimmten Kunst zu belästigen, verweise ich auf das im Frühern über die Abstammung der griechischen Kunst im Allgemeinen bemerkte, da dieß ebenso für die dorische Kunst speciell seine Geltung hat.

Die älteste Archaische Periode.

In diese Zeit rechnen wir die Reste jener Tempelbauten, deren Errichtung über das sechste Jahrhundert (v. Chr.) hinaufreicht, oder doch so angenommen werden kann. Denn da uns jede bestimmte Nachricht über die frühsten dorischen Werke fehlt, so kann auch hier nur die kritische Kunstanschauung den Ausschlag geben. Freilich ist diese kein absolutes „ich", sondern äußert sich in den verschiedenen menschlichen Geistern auch verschieden; weshalb es auch keine strikte archäologische Eintheilung der erhaltenen Tempelreste gibt.

Die hierher gehörigen Werke*) zeigen wohl sämmtlich den monumentalen Charakter, doch beweisen sie die noch nicht geläuterten künstlerischen Begriffe ihrer Zeit. Es kommen noch offene Verstöße gegen die Structursymbolik, wie der sculpirte Architrav des Tempels zu Assos und anderes derartige Fehlerhafte vor, was, nicht sowohl barbarischer Reminiscenz, als der noch unvollkommenen ästhetischen Anschauung zuzuschreiben ist. Auch die Detailbildung ist noch in Vielem fremdartig gegen die der spätern Zeit. So der Echinus sehr hoch, starr mit bauchiger Schwellung, unmittelbar durch Ringe an den Schaft befestigt oder erst durch eine Kehle nebst Astragel vermittelt. Das Gebälk sehr schwer, die Hälfte der Säulenhöhe oder noch darüber. Unsicherheit in den Verhältnissen und der Reihefolge der Glieder, die Triglyphe erscheint nur als angeheftete Begleitung, ist noch weder Ueberträgerin der Last des Geisons auf die

---

*) Ich halte mich bei den Erläuterungen der Tempel selbst hauptsächlich an die Definitionen hierüber in Prof. Sempers „Praktische Aesthetik" II.

Mitte der Säule, noch die Trägerin dieses. Die Säulen sind dünn, hochstämmig, ziemlich verjüngt, jedoch ohne Entasis. So zeigt uns das Ganze ein wohl schon bestehendes, doch noch nicht zur völligen Selbstbeherrschung gekommenes Princip, was sich in der Unsicherheit der Anwendung und Durchbildung der Elemente besonders repräsentirt.

Eine Eigenthümlichkeit der ältesten dorischen Tempelbauten ist die Breite*) ihrer Interkolumnien, was uns Anlaß zu einigen Reflexionen gibt. Man will nämlich in diesen weitsäuligen Werken die direkte Nachahmung eines Holzstyls erkennen, mit welcher Ansicht ich nicht übereinstimme. Nach unserer früheren Definition ergab sich der hellenische Tempel nicht einmal als die unbedingte Nachbildung jener barbarischen Felsenfaçaden. Wenn wir also auch diese selbst als den Versuch, ein monumentales Werk nach einem provisorischen oder doch technisch unsoliden Werke herzustellen, erklärten und den Holztempel als ein solches Motiv annahmen, so kann doch nicht von der direkten Nachahmung dieses Holzbaues beim griechischen Heiligthum geredet werden. Die Umbildung wird sich daher am besten folgendermaßen von sich selbst ergeben. Dasjenige, was die Hellenen von ihren Vorgängern direkt aufnahmen, waren die mechanischen Bedürfnißformen, unter welche vorerst die Tektonik und Stereotomie gehörten. Folglich mußten sie auch die Unvollkommenheiten dieser Techniken mit in den Kauf nehmen, und so ergibt sich ganz natürlich, daß sie auch jene Gespreiztheit ursprünglich nachahmten, ohne absolut einen Holzbau im Auge zu haben. Die Werke der hellenischen Kunst erscheinen höchstens als die secundäre Translation jenes barbarischen Holzbaues. Deshalb müssen wir die Weitsäulichkeit mit den besprochenen formalistischen Eigenthümlichkeiten als Charakteristikum eines sehr hohen Alters ansehen.

Der Tempel von Carbacchio **).

Durch seine Eigenthümlichkeit sowohl, als insbesondere durch mit Inschriften versehene daselbst gefundene Ziegel als hochalterthümlich dargelegt ist der Tempel zu Carbacchio auf der Insel Corfu. Der Bau zeigt noch ganz jene technisch symbolische Unvollkommenheit, die, wie erwähnt, als

---

*) Ich muß hier der Ansicht des Hrn. Prof. Sempers beistimmen, welcher die sehr schwere gedrückte Norm nicht für die alterthümlichste erklärt, wofür sich in der Entwicklung selbst schon der Beleg ergeben wird. Im Uebrigen erinnere ich nur daran, daß ja diese wichtigen Bauten bedeutend mehr als jene weitsäuligen, einen monumentalen Charakter tragen, folglich schon deshalb nicht für die ältern gehalten werden dürfen.

**) Siehe R. Cockerell, W. Kinnard, L. Donaldson, W. Jenkins, W. Railton. Antiquities of Athens and other places in Grecce, Sicily etc. J. Stuart and N. Revett. Supplementary to the Antiquities of Athens.

Reminiscenz der barbarischen Kunstweisen zu betrachten ist. Die Formulirung seiner Theile und deren Zusammenstellung zeigt noch von technisch wie Struktursymbolisch unvollkommnen Sinne. Wir müssen eine Art Uebergangskunst in ihm erkennen oder ihn doch in jene Periode versetzen, woselbst die hellenische Weise aus ihrem Keime sich erst kaum zu entfalten begann. So besitzt der Tempel noch keine Triglyphen und hat plastischen Schmuck an Strukturtheilen. Die um $^1/_4$ verjüngten Säulen sind schlank, mit einem Halseinschnitt, sehr weiten Intercolumnien und weit ausladendem gewölbten Echinus. Die Kanneluren sind höchst flach behandelt. Das Gebälk ähnelt dem an manchen Felsenfaçaden, so besonders dem des Felsenportales zu Nikoleia. Die Plastik des Baues beweist ebenfalls ein hohes Alter, sie ist in der Behandlung der des Häreums zu Samos sehr ähnlich.

Der 4. und 3. westliche Burgtempel von Selinus.*)

Der Boden, welchen wir hier betreten, ist Sicilien. Die im hohen Alterthum hier angesiedelten dorischen Colonien waren durch die Fruchtbarkeit des Bodens wie den Handel bald zu reichen Staaten emporgeblüht, und so tritt uns denn auch hier schon in frühester hellenischer Zeit eine große Baubethätigung entgegen wie selbe auf dem Festlande von Griechenland selbst in dem Maße noch nicht stattfand. Außerdem begünstigte die frühe Eroberung des Landes durch die Karthager, und die darauf folgende Unbewohntheit desselben die Erhaltung der verschonten Heiligthümer. So ist diese Gegend für uns von besonderer Wichtigkeit, da sich hier Tempelreste aus allen Perioden der dorischen Kunst vorfinden und verhältnißmäßig eine sehr gute Erhaltung zeigen. Diejenige Stadt, in welcher die meisten und zugleich ältesten Heiligthümer noch vorhanden sind, ist Selinus. Die Stadt, im nördlichen Theil der Insel gelegen, wurde in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts (v. Chr.) von dorischen Colonisten gegründet, kam durch ihre für Schifffahrt höchst günstige Lage schnell zu hoher Blüthe, wurde jedoch schon gegen Ende des 5. Jahrhunderts (v. Chr.) von den Karthagern zerstört und blieb fortan stets das Bild der Vergänglichkeit menschlicher Pracht. Sie umfaßte zwei Hügel, auf deren Plateau die erwähnten Tempelruinen sich befinden. Der, welcher uns zunächst beschäftigt ist der westliche, die eigentliche Akropolis der Stadt, woselbst wir zunächst den vierten und dritten Tempel, von der Seeseite aus ins Auge fassen.

Der 4. Tempel wird meistens für jünger als sein Nachbar, welcher

*) Siehe Hittorf und Serradifalko.

durch die Skulpturen seiner Metopen weit bekannter als dieser ist, gehalten. Doch stimme ich hier der Ansicht Prof. Sempers bei, der ihm, besonders wegen seiner nach alterthümlichern Norm, ein höheres Alter zuertheilt. Seine Säulenweite ist bedeutender als die des jüngern, sowie dessen Gebälk etwas weniger als $1/2$ seiner Säulenhöhe, während das des andern mehr als $1/2$ seiner Säulenhöhe ist. Die Säulen des ältern sind noch niedrig, die des andern schlanker, wodurch derselbe wie durch seine engeren Interkolumnien einen Fortschritt der Struktur, folglich auch eine spätere Zeit beweist. In ihrer sonstigen Erscheinung zeigen die Bauten ein richtigeres Verständniß der Kunstweise als der früher genannte Tempel von Cardacchio, doch weichen sie noch in der Detailbildung in Manchem von dem entwickelten Kanon ab. Architrav, Triglyphen und Geison finden sich wohl schon an ihnen entwickelt vor, doch sind diese sämmtlichen Glieder noch etwas plump und schwer und haben viel Abnormes in ihrer Formulirung. So erscheinen die Mutuli zwischen den Triglyphen nur halb und besitzen eine sehr mastige Gestalt, so daß für die Metopen fast gar kein Raum bleibt. Außerdem besitzen die Capitelle den alterthümlichen Halseinschnitt, doch zeigt ihre Bilduug ein verschiedenes Alter. Das Scotium des ältern ist tiefer, sein Echinus weiter ausladend und mehr geschwollen, während der des andern straffer und weniger ausgekragt erscheint. Das ganze Capitell des jüngern nähert sich mehr der horizontalen, das des vierten Burgtempels mehr der vertikalen Richtung. Die Halseinschnitte fehlen bei diesem noch ganz, während jene Hypotrachelien bei seinem Nachbar schon vorhanden sind.

Der Grundplan der Tempel ist auch noch abweichend von dem der entwickelten Zeit. Der Peripteros steht weit von der Cella ab, und diese hat einen Hinterraum, welcher um 5 Stufen über den Stylobat erhöht ist. Auch ist dieselbe noch nicht struktursymbolisch mit dem Säulenwerk verwachsen, denn ihre Front fällt gar nicht mit der Axenrichtung der Säulen zusammen. Der jüngere Tempel hat 16 Canneluren*) der andere außen 20, an den innern Säulen 16.

Der ältere der beiden Tempel zeigt keinen weitern ornamentalen Schmuck, doch der andere die vielgenannten Metopensculpturen. Ihre

---

*) Es ist gewiß nicht richtig das Alter der Säulen nach der Anzahl ihrer Canneluren bestimmen zu wollen. Denn wenn auch im großen Ganzen die Perioden hierin bestimmte Verschiedenheiten zeigen, so kann man doch nimmer für jeden Fall ein bestimmtes Maaß annehmen. Vielmehr richtete sich die Zahl der Canneluren stets mehr oder weniger nach der Größe der betreffenden Säule, wie wir ja an dem großen Tempel zu Pästum an den äußern Säulen 24, an den größern innern 20 und an den kleinern 16 Canneluren wahrnehmen.

Behandlung zeigt uns eigentlich keine Analogie der Bildhauerkunst jener Zeit mit der Architektur, sondern beweist eine noch fast ganz barbarische Unkenntniß der menschlichen Form. Dennoch läßt ihre Behandlungsweise etwas von einem höheren geistigern Gefühl ahnen, dem es nur noch an technischer Ausbildung fehlt. Doch soll hierauf im Weiteren bei der Skulptur zurückgekommen werden.

Der Tempel von Assos.*)

Dieser Tempel ist besonders wegen seines mit Relief versehenen Epistyls von Wichtigkeit und verdient wegen seiner ganzen alterthümlichen Durchbildung in diese Periode dorischer Kunst versetzt zu werden. Seine weiten, gespreizten Verhältnisse stellen ihn der Norm des Tempels von Cardacchio ziemlich gleich. Doch mag hier asiatischer Einfluß etwas nachgewirkt haben und ich bin nicht geneigt, das Werk ganz an den Anfang dieser Zeit zu versetzen. Seine Sculpturen beweisen den archaischen Styl, wenn auch etwas barbarische Influenz nicht ganz abzustreiten ist. Im Uebrigen ist jedoch der Tempel für uns stets von Wichtigkeit, denn er zeigt noch die alte weite Norm, wenn er auch in einer Zeit entstanden sein mag, woselbst die Dichtsäuligkeit bereits in dem Stile üblich war.

Zum Schlusse dieser alten archaischen Kunstbethätigung sei denn noch ein unter dem Namen „Tavola dei Palladini" zu Metapont bekannter Tempel erwähnt, der, soweit man nach den wenigen erhaltenen Resten urtheilen kann, auch diesem Stile angehört. Ein richtiges Bild von demselben zu machen, erlaubt uns jedoch das Uebriggebliebene nicht.

Streng-archaischer Stil.

Die Werke der letzten Periode erwiesen sich wohl schon als Produkte des hellenischen Geistes, doch zeigten sie zugleich manches Unvollkommene, das seinen Grund in der noch nicht zum völligen Selbstbewußtsein gelangten Kunstsymbolik wie in der noch nicht zur Reife gelangten Technik hatte. In den Bauten der uns augenblicklich beschäftigenden Zeit, sehen wir zwar diese Uebelstände zum Theil beseitigt, doch läßt sich auch hier noch vieles der reinen dorischen Kunstidee Heterogene nicht abläugnen. Wohl besitzen die Tempel die vollendete Monumentalität, doch tragen sie das Gepräge des allzu schweren schwülstigen, sowohl in der Durchbildung der Elemente selbst, als wie in der Hinzufügung von Gliedern, welche der entwickelte Stil verwarf. So der weit ausladende, allzu bauschige Echinus

---

*) Siehe Ch. Texier. Vol. III. Description de l'Asie Mineure.

mit dem darunter befindlichen Halseinschnitte, ebenso die mastigen Säulenschäfte nebst der wuchtigen Gebälkkonstruktion. Bei allem dem ist aber ein Fortschritt in der Auffassung wie in der technischen Durchbildung der Werke unverkennbar. Einen Verstoß gegen die struktursymbolische Bedeutung, wie uns zum Beispiel in dem sculptirten Architrav des Tempels zu Assos entgegentritt, finden wir hier nicht mehr. Die einzelnen Bautheile stehen wohl in der ästhetischen Durchbildung denen der Blüthezeit nach, doch tragen sie schon in ihrer ganzen Wesenheit einen mehr geläuterten Kunstbegriff. Als letzter Fortschritt ist besonders die größere Monumentalität der Gebäude anzuführen, welche, indem die eben besprochenen Vortheile aus der steigenden Kunsterkenntniß erwuchsen, wohl direkt einer mehr materiellen Ursache ihr Dasein verdankt.

Die Dünn- und Weitsäuligkeit der frühern Periode, welche stets an einen Holzbau erinnert und wie wir gesehen gewiß, wenn auch nur eine indirekte Reminiscenz dieses ist, entsprach ein für alle Mal dem Isodomwerke nicht. Sowohl die künstlerische Anschauung, als die Realität selbst mochte die Menschen hiervon überzeugt haben. Denn so lange man, wie dieß gewiß im Anfang geschah, das Gebälk wenigstens zum Theil aus Holz verfertigte, konnten diese leichten Verhältnisse noch Bestand haben. Als man aber, wie gerade diese Metamorphose jetzt eintrat, das Deckenwerk *) fast ausschließlich aus Stein konstruirte, konnte die bisherige Dünnsäuligkeit nicht mehr die Last aushalten und die Folge war, daß die Gebäude zusammenstürzten. Um diesen Uebelstand zu beseitigen, versuchten die Leute eine solidere Construktion. Doch, wie die Menschen überhaupt bei der Aufnahme einer neuen Idee nicht das rechte Maß zu treffen pflegen, so überschritt man auch hierbei die goldne Mittelstraße und verfiel in das Extrem. Die Antithese des frühern Schemas wurde ergriffen und so erklärt sich die plötzliche Wuchtigkeit und Dichtsäuligkeit des Stils dieses Zeitalters. Wohl weht uns aus jenem starkgeschwellten, enggereihten Stützwerke ein würdiger ernster Geist entgegen, der dem Bilde jener strengen republikanischen staatlichen Verhältnisse analog ist, doch vermissen wir noch den harmonisch ästhetischen Sinn, der uns aus den Werken der entwickelten Zeit entgegenleuchtet. Wie hier in dem Staate zwar Alles schon wohlgeordnet und einsichtsvoll instituirt war, doch die Sitten und Gewohnheiten noch vielfach rauh und unwirthlich waren, so besitzen auch die Bauten noch ein etwas plumpes Ansehen. Erst die Zeit half diesem Mißstande allmählich ab, indem man sich stets mehr der Erkenntniß des wahren Schönen näherte.

*) Erst mit dem Aufkommen des Marmorstils wurden die Deckenbalken aus Stein gemacht und diese mögen also hier noch Holzbalken gewesen sein.

Der sog. Tempel der Artemis zu Syrakus.

An diesem Werke tritt uns gerade die erwähnte Wuchtigkeit und Kraftfülle dieser Periode in der entschiedensten Weise entgegen. Die Säulen stehen sehr eng und ihr ziemlich niederer Abakus berührt sich fast. Die Schäfte sind mastig, doch wenig verjüngt mit weit ausladendem schwulstigem Echinus. Hierdurch verliert die Säule die Idee eines freitragenden Gebildes fast ganz, und der Tempel trägt bei einer nicht zu verkennenden Ehrwürdigkeit doch den Stempel des Plumpen, Zusammengedrückten.

Der Tempel von Korinth. *)

Im Wesentlichen diesem Werke gleich ist der Tempel von Korinth. Obwohl leider auch an ihm die obersten Theile des Gebälkes fehlen, so kann man dasselbe doch nach den noch übrigen Theilen, wie das des vorigen, auf die Hälfte der Säulenhöhe annehmen. Die Säulen sind zwar nicht so eng gestellt, doch sind sie in ihrer Durchbildung den frühern ziemlich analog. Sie sind wenig verjüngt, besitzen ebenfalls 16 Canäle und haben einen rundlichen, weit ausladenden Echinus.

Der sog. Zeustempel zu Selinus. **)

Dieser Colossalbau, welchem noch ein anderer selinuntischer Tempel sehr nahe kommt, stammt nur noch zum Theil aus jener alten Periode, wie besonders die äußern Säulen schon den entwickelten Stil zeigen. Er, sowie der andere, besitzt noch das Scotium unterhalb der Ringe des Echinus, in welches sich die Canäle des Schaftes verlaufen. Die Säule hat 16 Canäle, und der einfache Halseinschnitt, sowie seine Wuchtigkeit deuten auf die alte Zeit hin. Das Gebäude ist aus Porosstein ausgeführt und die Interkolumnien sind (wohl wegen der allzu großen Dimensionen) durch eine Mauer verbunden, so daß die Säulen nur $^3/_4$ hervortreten.

Sehr nahe diesen Bauten verwandt war der alte Hekatompedos zu Athen, wie aus den wenigen Resten noch zu ersehen ist. Es war das alte Heiligthum der Athener und stand an der Stelle des spätern Parthenon, bis es bei der Eroberung Athens durch die Perser zerstört wurde.

Sodann müssen wir noch die Reste des Chiesa di Sansone genannten Tempels zu Metapont hierher rechnen. Er war dem colossalen ***) Zeustempel

---

*) Siehe: A. Blouet, Expédition scientifique de Morée. Vol. III.

**) Siehe Hittorf und Serradifalco.

***) Hier bleibt uns ein Umstand zu erwähnen, der der Berücksichtigung bedarf. Es ist das geradezu plötzliche Erscheinen von Kolossalwerken, während die alten Tempel doch nur sehr bescheidene Dimensionen besaßen. Wohl mochte der zunehmende Reichthum der Städte auch die Lust zu mächtigeren Werken wach rufen. Doch ging dieß weder vom

zu Selinunt in seinen Verhältnissen sehr ähnlich und ist bekannt wegen der in seinem Schutte gefundenen Mosaikreliefs und farbigen Terrakotten, die auch jenen strengen Stil zeigen.

Der entwickelte Dorismus.

Der hellenische Kunstgedanke existirte, wie wir gesehen, seinem Begriffe nach schon in den Werken der ältern Perioden. Es galt nicht, seine Idee erst zu ergründen, sondern nur seinem Ausdrucke eine gefälligere Form zu verleihen. Seine Wesenheit lebt daher schon in den ältesten Werken hellenischer Kunst, nur zeigen diese noch nicht völlig geläuterte und ästhetisch durchgebildete Elemente. Aus unsern Betrachtungen ergab sich, wie die jenen Kunstproductionen anhaftenden Uebelstände sich in dem Laufe der Zeit stets mehr beseitigten, und wir kommen nun zu jenem Zeitabschnitte, woselbst die dorische Kunstweise sich bis zu ihrer höchsten Kunstbethätigung emporbilden sollte.

Hier tritt uns der Tempel als alles, seiner Kunstidee Heterogenen, entkleidet entgegen. In technischer Beziehung erscheint er als das ausgebildetste Isodomgebäude, und seiner architektonischen Idee nach vertritt er ein in sich abgeschlossenes vollkommenes organisches Werk, dessen Elemente, gleich den Körpertheilen eines Menschen, als zur Verrichtung der Funktionen dieses vorhanden erscheinen, ohne auf den Begriff eines selbstständig fungirenden Seins nur Anspruch machen zu wollen. Zugleich ist die Ausführung nebst Durchbildung der Theile eine wahrhaft meisterhafte und jenem ideellen Gedanken des Ganzen würdig entsprechend. Alle Glieder zeigen das schönste Ebenmaaß und eine ästhetisch harmonische Auffassung. Das Uebertriebene, Schwere des ältern Stils ist zum richtigen Mittel gemildert, das der Structursymbolik Fremde gänzlich beseitigt. Sodann erscheint die Kunst frei von allem äußerlichen, besonders hierarchischen, Zwange, welcher wohl in den frühern Werken vorhanden und selbst in den ersten Tempeln dieser Zeit zuweilen noch zu fühlen ist.

Gerade die künstlerische Freiheit bedingte vorzüglich jenen hohen Kunstaufschwung, obwohl sie auch später eine Ursache des baldigen Verfalls wurde. Denn wenn auch jeder Tempel (scil. dieser Periode) als wahrhaftiger Vertreter des hellenischen Kunstprincips dasteht, so besitzt doch nicht einer die nämliche Norm, keiner dasselbe Schema, keiner die nämliche Detail-

eigentlichen Griechenland selbst aus, noch überhaupt von den dorisch hellenischen Stämmen, sondern den Impuls dazu gaben die jonisch asiatischen Griechen, welche durch ihre gewaltigen Werke, wie das Heraeon zu Samos und den als Wunder gepriesenen Tempel zu Ephesus die dorischen Stämme zu gleicher Thätigkeit anspornten.

durchbildung wie der andere. Ueberall waltet die freie Subjectivität des Künstlers, sowohl in der Architektur als auch in den übrigen bildenden Künsten, vor. Die Zahl der Tempelruinen, welche in diese Zeit zu setzen sind, ist ziemlich bedeutend und wir finden sie über das ganze Festland von Griechenland wie alle dorischen Kolonieen verbreitet.

Diejenigen derselben, welche die Reihe der Werke dieser Periode beginnen, tragen wohl in ihrem allgemeinen Sein schon alle die erwähnten günstigen Eigenthümlichkeiten an sich, doch erst die spätern zeigen jene vollendete stilistische Durchbildung. Da wir auch hier fast keine bestimmten Angaben der Erbauungszeit der Werke haben, so müssen wir wiederum das kritische Urtheil walten lassen.

Der Tempel des Poseidon zu Pästum. *)

In der alten, von Sybaris gegründeten Colonie Poseidonia erblicken wir mehrere Reste dorischer Tempel, welche sowohl wegen ihrer zum Theil vortrefflichen Erhaltung als wegen ihres reinen Stils berühmt sind. Von besonderer Wichtigkeit ist der daselbst befindliche sogenannte Tempel des Poseidon. Der Bau ist in edler dorischer Weise ausgeführt, doch lebt in seiner ziemlich eng gestellten Säulenanordnung, wie in deren elastisch geschwungenen Echinus und der ganzen etwas wuchtigen Durchbildung des Werkes noch eine Reminiscenz jener frühern Zeit, und wir müssen ihn daher in den Anfang dieser Periode versetzen. Seine Säulen haben drei Halseinschnitte, was überhaupt für diese Periode charakteristisch ist, besitzen keine Hohlkehle mehr, doch eine starke Verjüngung mit sehr geringer Entasis. Besonders ausgebildet ist Cella-Anlage. Sie zeigt schon entwickelte Anten und im Innern eine zweifache, aus je zwei übereinander stehenden Reihen bestehende, Säulenstellung, welche zum Zwecke der Hypäthraleinrichtung **) gedient hat. Diesem Werke schließen sich zunächst der später errichtete Theil des Zeustempels zu Selinus wie der des Herakles zu Agrigent und der der Athene zu Syrakus an.

---

*) Siehe: Duc de Lugnes et F. J. Debacq, Metaponte. (Par. 1833.) C. M. Delagardette, Les Ruines de Paestum ou Posidonia. (Par. 1799.)

**) Was die Hypäthralconstruction der Tempel betrifft, so ist man nicht einig, wie dieselbe zu denken sei. Gewiß wird solches auch, da augenscheinliche Beweise fehlen, ein ungelöstes Problem bleiben. Ich meinerseits bin der Ansicht, daß eine solche bestanden habe, indem ja nur hierdurch ein größerer Tempel seine Beleuchtung erhalten konnte. Doch wie groß das Hypäthron, ob bedeckt oder unbedeckt, und wie beschaffen überhaupt dasselbe gewesen, wage ich nicht zu entscheiden.

Demetertempel nebst sog. Basilika zu Pästum. *)

Zwei Bauten müssen wir ferner in diese Zeit setzen, obwohl sie manche Eigenthümlichkeiten zeigen, welche fast geeignet sind, die Annahme wach zu rufen, daß sie entweder ganz früher unausgebildeter Zeit oder der des Verfalls angehören. Allein ihre Totalbehandlungsweise, wie die Ausführung der meisten Einzeltheile, beweisen, daß sie dieser guten Periode angehören und jene Absurditäten sind einfach der subjektiven Mißkenntniß ihres betreffenden Architekten zuzuschreiben. Es sind der (sogenannte) Demetertempel zu Pästum und die Basilika ebendaselbst. Die Säulen des ersten besitzen ein tief geschnittenes Scotium nebst Eierstab, kurzen Stamm mit starker Entasis. Die des Pronaos der Cella eine Art Torus nebst rundem Plinthus als Basis. Dieselben Abweichungen vom richtigen Stil zeigt das Gebälk.

Die Basilika besitzt eine Säulenreihe mitten in der Cella, welches darauf hindeutet, daß dieselbe kein Culttempel gewesen, sondern zu sonstigen öffentlichen Zwecken gedient habe. Auch sie besitzt in ihrem Detail manches Fremdartige, doch bedingt ihre Norm, daß sie wie der andere Bau hierher gerechnet werde.

Die genannten Bauten dieses Zeitabschnitts zeigten stets noch etwas Unvollkommenes und bewiesen noch mehr oder weniger eine, wenn auch dem Ziele höchst nahe, Entwicklung des dorischen Stils. Die folgenden können als auf der Stufe dieses Ziels angelangt betrachtet werden, obwohl man niemals an eine bestimmte getrennte Scheidung denken darf. Denn da die Kunst bei den Hellenen sich ganz frei bildete und jedes Werk die selbstständige Productionskraft des Künstlers verräth, so versteht es sich von selbst, daß man hier keine absolute Abgrenzung der Gebäude in vollkommene und unvollkommene machen kann.

Der Tempel auf der Insel Aegina. **)

Der Bau, welcher durch die Figuren seiner Giebelfelder so berühmt geworden, ist das erste Beispiel eines Tempels dieser Periode auf eigentlich griechischem Boden. Gerade an ihm repräsentirt sich jenes eigene selbstständige Schaffen des hellenischen Kunstgeistes. Denn obwohl in dem Werke der nämliche dorisch hellenische Geist lebt und in gleicher Schöne als an jenen Bauten der Kolonien hervortritt, so zeigt er doch eine Verschiedenheit nicht allein in den Verhältnissen, sondern selbst der Durchbildung

---

*) Siehe: Delagardette et Duc de Lugnes et J. Debacq.

**) Siehe: J. Stuart et N. Revett. The Antiquities of Athens and other Monuments of Greece.

seiner Structurtheile selbst. Aehnliche Eigenthümlichkeiten besitzt der Tempel des Zeus zu Olympia, für welchen die hohe Hand eines Phidias einst jenes berühmte chriselephantine Cultbild des Jupiter schuf.

Der südliche Tempel des westlichen und östlichen Hügels von Selinus. *)

Sie geben uns ein Bild des vollständig entwickelten Dorismus und mögen mit dem nicht ganz vollendeten Tempel von Segesta unter die edelsten Werke dieses Stils gerechnet werden. Die Capitelle sind kräftig, im schönsten Mittel zwischen Wulst und Steifheit gehalten, die Säule zeigt eine ästhetisch harmonische Proportion mit wenig Entasis. Die Giebelhöhe des erstern Tempels ist $^1/_9$ der Dreieckbasis, das Gebälke fein durchgebildet. In den Einzelheiten sind auch diese Werke nicht identisch, und es bewährt sich ebenfalls hier das vielfach Erwähnte.

Als sehr bemerkenswerthe Tempelreste dieser Zeit seien da noch der sogenannte Tempel der Juno Lacinia und der Tempel der Concordia zu Agrigent, und schließlich der äußere Theil des Tempels zu Bassä erwähnt. Letzterer zeigt schon einen Anklang an attisch jonisirende Weise, wie ja auch sein Architekt Iktinos ein Athenienser war.

Attisch-dorische Weise.

Diese Periode, welche als mit der Hegemonie Athens beginnend betrachtet werden kann, führt uns gleichsam in das Allerheiligste der hellenischen Kunstweise ein. Denn wenn wohl die Producte der vorhergegangenen Zeit als die reinsten dorischen Werke angesehen werden müssen, so besitzen sie doch unläugbar, bei noch so makellosem Stile, einen allzu ernsten und harten Charakter, dem zwar der geistig schöne Typus nicht abzusprechen ist, welchem jedoch noch der Begriff des Anmuthigen, ideal Schönen fehlt. Um das letztere zu erreichen, bedurfte es einer Vermittlung der beiden Versionen, welche nirgends so wie in Athen stattfinden konnte. Denn jene etwas straffen Formen des vollendeten dorischen Stils bilden das ganz analoge Bild jenes herben Charakters der Dorier auf dem Kunstgebiete. Ja derselbe Gegensatz jener beiden Perioden tritt uns auch in den andern bildenden Künsten zumal in der Sculptur bei der Vergleichung der Werke der äginetischen Schule und den eines Phidias klar entgegen.

Nur die Verschmelzung dorischer Anschauung mit der leichteren, zarteren, obwohl weniger bestimmten, Sinnesart der Jonier konnte dieses

---

*) Hittorf und Serradifalko.

allzu Abstracte lindern, und durch die Vereinigung beider Kunstbegriffe war es der hellenischen Weise erst möglich, jene Höhe der Kunstausführung zu erreichen, die wir in den Ruinen eines Parthenon anstaunen. Athen war der Ort, woselbst die Junctur und Durchbildung dieser Idee vor sich gehen sollte, indem hier die natürliche Vereinigung beider Stämme stattgefunden hatte, da die Bewohner, ursprünglich Jonier, in ihren Sitten und Gebräuchen nach dorischer Sinnesart lebten. Zudem hatte Athen wegen seiner Verdienste um das Vaterland während der Perserkriege sowohl bedeutenden Ruhm als Macht erlangt, so daß die Stadt für die Metropole von ganz Hellas angesehen wurde. Dieser Umstand war in besonderer Beziehung wichtig, da hiermit zugleich der wachsende Reichthum der Stadt und der dadurch ermöglichte größere Aufwand bei der Errichtung von öffentlichen Werken bedingt war. Die guten financiellen Verhältnisse bewirkten denn auch hauptsächlich, daß man einen edleren Stoff als den bisherigen Poros oder Sandstein, nämlich den Marmor *), zu den Tempeln verwendete.

Durch die Einführung dieses edlen Baustoffes, welcher durch seine Homogenität wie dessen festes Korn sich sowohl für feinere Bearbeitung als zu gewagteren Constructionen eignete, mußte die Baukunst unbedingt einen Umschwung erhalten. Manche in dem frühern Porosstil unüberwindliche Schwierigkeiten fielen von sich selbst weg, und der freien Entfaltung der Kunst war erst eigentlich hiermit der genügende Spielraum gegeben. Dieser, freilich direkt realistischen, Ursache verdankt die hellenische Kunstweise vor Allem die Ausbildung des vollendeten Isondomwerks, indem die Stroterendecke erst mit dem Marmorstil ihre völlige monumentale Ausbildung fand.

Ebenso erreichte das Dach durch die marmornen **) fein gearbeiteten Ziegel nebst vervollkommneten Akroterien erst hier seine wahre Schöne wie überhaupt vieles, durch das schlechtere Material früher bedingte, jetzt eine zierlichere Gestaltung erhielt. So wurden die Säulen schlanker, mit mehr steilerem, weniger ausladenden Echinus nebst kleinerem Abakus. Zugleich nahm die Weite der Intercolumnien zu und das Gebälkwerk erhielt weniger schwere Proportionen. Ebenso nahm man verschiedene, vom strengen Dorismus an diesen Stellen ausgeschiedene Vermittlungsglieder, wie den

*) Wohl wurde der Marmor schon viel früher in den jonisch-asiatischen Colonien angewendet, doch in Griechenland selbst tritt er uns erst in dieser Zeit entgegen. Wir wissen ziemlich bestimmt, daß vor dem von Kimon errichteten Theseustempel in Athen niemals früher marmorne Heiligthümer erbaut wurden.

**) Wohl kamen schon Dachziegel aus Marmor in Aegina und Olympia vor, doch die vollkommen künstlerische Durchbildung des Dachgedeckes geschah erst in dieser Zeit.

Eierstab, den Karnies, die Hohlkehle, den Astragal und Rundstab wieder auf. Auch verwendete man jetzt mehr Sculptur und besonders erreichte die polychrome Ausschmückung eine bedeutende Ausdehnung.

Obgleich die Werke dieser Periode gewiß als das höchste Product hellenischer Kunstbethätigung betrachtet werden können, so ist nicht zu läugnen, daß ihr Stil schon etwas von seiner Einfachheit und somit auch Reinheit eingebüßt hatte. Denn wenn wohl durch die harmonische Assimilation der beiden Stilideen jene hohe anmuthige Schönheit erreicht wurde, so konnte doch dieß nur auf Kosten ihrer Kunstsymbolik geschehen, und ihre typische Charakteristik mußte nothgedrungen Schaden leiden.

So erscheinen uns die Bauformen zwar auf höchster Stufe individueller Kunstthätigkeit, doch bilden sie zugleich das letzte Ziel, wie weit eine solche, ohne der wahren künstlerischen Vollkommenheit Eintrag zu thun, gehen kann, und der Gedanke eines Erstarrens liegt, wenn auch nur der Idee nach, in den Formen schon enthalten. So tritt denn auch nach jener zwar großartigen, doch verhältnißmäßig kurzen, Zeit der Blüthe sogleich der Verfall ein, indem die Kunst sich von ihrer idealistischen Einfachheit abwendete und in der realistischen Luxuriosität den Untergang ihrer geistigen Schönheit fand. Die Folge davon war das fast zum gänzlich typisch conventionellen Herabsinken der dorischen Weise, an deren Stelle dann der für die Entfaltung von üppiger Decoration geeignetere korinthische Stil trat. Doch auch die jonische Version erleidet in dieser Zeit eine analoge Umbildung, und nachdem sie ebenfalls hier den Triumph ihrer höchsten Schönheitsäußerung gefeiert, verliert auch diese ihre einfache Pracht und muß in späterer Zeit ihre Elemente in überladener, vielfach falsch verstandener Weise behandelt und mißbraucht sehen.

Dieser Zeitpunkt des Verfalls gilt wohl im Grunde nur für die Architektur, doch auch die Malerei büßte durch die Einführung der Tafelbilder ihre ernste Monumentalität ein, und die Sculptur verliert ihre reine Idealität, wenn wir auch den Werken eines Praxiteles und Nikias niemals ihre hohe künstlerische Bedeutung absprechen wollen.

Als auf der Stufe zu jener hohen Entwicklung stehend müssen wir den erwähnten Hekatompedon auf der Akropolis von Athen anführen. Sodann gehören hierher vor Allem der von Kimon errichtete Theseustempel *) zu Athen, welchen wir wohl als ältestes ausgebildet attisch-dorisches Werk ansehen dürfen, da seine Erbauungszeit kurz nach der Zeit der Perserkriege zu setzen ist. Ferner seien erwähnt der so hoch berühmte, unter Perikles

---

*) Stuart, Alterthümer von Athen.

erbaute Parthenon *) und der Tempel der Athene auf dem Kap Sunium, welcher wegen seinen leichten Verhältnissen von manchen für höchst alterthümlich gehalten wurde. **)

II. Die jonische Version.

Allgemeines.

Das Wesentliche ihrer Entstehung und Entwicklung ist, wie wir in Früherem gesehen, mit dem des Dorismus analog und wir können also die Geschichte ihrer Geburt als in der Entwicklung des Entstehens der hellenischen Kunst im Allgemeinen hinlänglich erläutert betrachten. Auch diese Version vertritt den nämlichen Kunstgedanken wie die dorische, und wenn ihre Erscheinung auch eine anderweitige ist, so ist dies nicht in einer fremdartigen ihr unterliegenden Idee, sondern nur in anderweitiger Durchbildung desselben Gedankens begründet. Auch liegt dieser Unterschied nur mehr im Aeußerlichen; wie in dem Verhältniß der Proportionen und ihrer ornamentaldekorativen Durchbildung, während der Theil der Anlage, welcher vornehmlich den Kunstgedanken personificirt, nämlich das Grundschema, bei beiden Stilen identisch ist. Die Ursache jenes heterogenen Erscheinens und der Unterschied selbst ist einfach in der Verschiedenheit der zwei griechischen Stämme begründet. Denn, wie die organische Verschmelzung und das Aufgehen der Elemente im Ganzen jenem patriotischen Sinne wie der strengen demokratischen Staatseinrichtung der Dorier so recht entsprach, so stimmt ebenso die mehr heitere, leichter gesinnte Denkungsweise der Jonier mit ihrer Kunstweise, welche, wenn auch als harmonisch compactes Ganze, doch als aus einzelnen, ihre Individualität behauptenden, Theilen bestehend uns entgegentritt, gänzlich überein. Diese Selbstständigkeit der Elemente ist gerade der hauptsächlichste charakteristische Unterschied dieser Weise von der Dorischen, woselbst die Glieder sämmtlich als von einander abhängige, zu einander gehörige Organe erscheinen. Wenn wir die Eigenthümlichkeiten der Versionen von den Eigenthümlichkeiten der

---

*) Siehe: Bötticher, Stuart, Revett, Beulé und Penrose, (welche sämmtlich über die Tempel der Akropolis berichten).

**) Ich begnüge mich damit, die bedeutendsten hierhergehörigen Baureste nur anzuführen, da sie doch schon so oft und weit deutlicher und besser als ich es hier vermöchte beschrieben und veröffentlicht sind. Auch ist ja das Hauptcharakteristische ihrer Stilweise im Allgemeinen besprochen und ich schließe daher diese Version, indem die völlige Entwicklung der dorischen Kunst hiermit ihr Endziel erreicht und die Zeit der allmäligen Degeneration nicht zu unserer Betrachtung gehört.

Denk- und Anschauungsweise der Völker abhängig erklärten, so können wir auch verschiedene Stammeseigenschaften den Hauptmerkmalen der Künste zu Grunde legen. Hiernach werden wir die Ursache jener größern Individualität der Theile in der weniger strengen republikanischen Denkweise; die höhere Zierlichkeit und Leichtigkeit des Ionismus aber, in der mehr als die Dorier zum Genuß und Luxus geneigten jonischen Individualität zu suchen haben. Aesthetisch mögen diese Gründe gerechtfertigt sein und zu bezweifeln sind sie auch nicht, doch tritt noch eine materielle Ursache hinzu, welche besonders die letztere Eigenthümlichkeit begünstigt. Es ist der in den jonischen Kolonieen schon sehr früh zur Verwendung gekommene Marmor, welcher diese seine Anwendung theils den reichern Mitteln jener Gegenden, theils der leichtern Herbeischaffung verdankte. Dieser Stein (wie wir ja schon bei der Betrachtung des Attischen Dorismus gesehen) eignet sich vornehmlich zu feinerer plastischer Behandlung wie zu schlanker leichter Bauweise, und gab folglich gleichsam von selbst den Ioniern das Mittel in die Hand, ihrer mehr epikureischen Weltanschauung angemessene, zierlichere wie üppigere Kunstwerke zu produciren.

Wie gesagt, stimmt der jonische Tempel der Idee nach mit den Dorischen überein. So finden wir beiderseits die Identität in der Anlage des Heiligthumes wie des Grundschemas des Tempels selbst, ebenso die nämliche bauliche Charakteristik in dessen Dreitheilung, nebst der functionellen Analogie in deren Bestimmung. Außer den vorher erwähnten, mehr allgemeinen, Eigenthümlichkeit ist insbesondere die Säule mit ihrem Capitell der Hauptheil der typischen Charakteristik dieses Stils. Ihre Ableitung oder doch Abstammungsgeschichte ist im Vorhergegangenen hinlänglich erörtert worden und ich will nur erinnern, daß wir in ihr die in ornamentaler Monumentalität ausgesprochene Elasticität und Schnellkraft der Spiralform zu sehen glauben. Die jonische Säule tritt uns nicht, gleich der Dorischen, als einfaches zum Tragen des Gebälkes bestimmtes Bauorgan entgegen, sondern repräsentirt ein selbstständiges Gebilde, das nicht wie jene aus dem Unterglied herauszuwachsen scheint, sondern auf eigenen Füßen, auf ihrer Basis, steht und sich gleichsam nur aus freiem Antrieb der Funktion des Stützens unterzuordnen scheint. Ebenso bildet ihr Capitell nicht jenen langsam vorbereitenden Uebergang des Stützwerks zum Gestützten, wie ihn uns das dorische Capitell mit seinem platten viereckten Abakus zeigt, sondern dient als selbstständiges Haupt in dessen Gestalt nur der Gedanke ausgesprochen ist, daß etwas auf ihm laste, und dessen profilirter Abakus nur als ästhetisches Vermittlungsglied der Säule und des Epistyls erscheint. Die gleiche Durchbildung sehen wir an dem Gebälke. Hier sind die Glieder schlanker, mehr detailirt, mit schärfer markirten Juncturen versehen als im

dorischen. Die Triglyphen, welche in jener Ordnung die direkte Vermittlung des Architravs mit den Geison bilden, fallen nothgedrungen weg, und an ihre Stelle tritt der mit Sculpturen versehene Fries oder das Dachgerüst legt sich mit dem einfachen Zahnschnitt als verbindendes Glied auf das Epistyl.

Die Juncturen der Theile sind complicirter als im Dorischen, besonders kommen dabei das Astragal, nebst lesbischen Kymation und Eierstab viel zur Verwendung. Den schlankeren Verhältnissen der Version angemessen, zeigt der Säulenschaft mehr und tiefer geschnittene Canneluren. Ebenso ist das Giebeldreieck höher als im Dorischen und die äußere Dachdeckung mehr plastisch durchgebildet als hier, wie vornehmlich die Akroterien eine mehr schwungvolle Form erhielten. Zum Schlusse sei denn noch die Gestalt der Säulenbasis erwähnt. In ihrer Formulirung sehen wir sowohl dieselbe subjektive Selbstständigkeit der Künstler wie auch die in manchen Einzelheiten verschiedenartige Durchbildung des Jonismus bei den asiatischen und europäischen Griechen. Dieselbe besteht im Wesentlichen aus 2 Formen dem Torus und dem Trochilus, die stets, wenn auch in verschiedener Combination, vorkommen. In ersterm, welcher der Gestalt eines Kissens ziemlich gleich kommt, liegt die Idee einer aus elastischem Stoffe bestehenden Unterlage, während in dem Trochilus der Gedanke der festen, Widerstand leistenden Federkraft ausgesprochen ist. Bei den attisch jonischen Monumenten tritt noch der viereckte Plinthus hinzu, der, als einfacher unterer Abschluß die Gestalt der Basis vervollkommnet.

Wenn uns bei den dorischen Tempelresten wohl die Angaben der Erbauungszeit so zu sagen ganz fehlten, so boten uns doch die erhaltenen Beispiele Stoff genug um die verschiedenen Perioden der Entwicklung an denselben auf kritisch-spekulativem Wege zu erkennen. Anders verhält sich dieß bei den jonischen Denkmälern. Denn, wenn wir hier auch noch bestimmtere Nachrichten über viele derselben aus alter Zeit besitzen, so steht doch weder eines jener noch aufrecht, noch sind die am Orte befindlichen Trümmer bestimmt dem ursprünglichen Werke, sondern zuweilen einer spätern Restauration des Tempels zuzuschreiben. Dies liegt zum Theil in der leichtern, weniger soliden jonischen Bauweise, theils in den in Kleinasien, (woselbst wir doch die ältesten Tempel dieser Weise zu suchen haben) öfters als in Griechenland eintretenden Erdbeben, und endlich in dem in dem Laufe der Zeit vom Barbarenthum stärker heimgesuchten und durch sonstige politische Ereignisse häufiger zerrütteten Lande. Trotz der ziemlich genauen Traditionen sind wir daher nicht im Stande uns ein so bestimmtes Bild der Durchbildung dieses Stils als wie des dorischen zu machen. Doch können wir uns eine, wenn auch lückenhafte,

Vorstellung seiner Entwicklung in den Hauptumrissen wohl machen, obgleich sie mehr auf allgemeinen Beobachtungen, als auf ins Detail gehender Einsicht beruht.

Was die erhaltenen jonisirenden asiatischen Felsportale anbelangt, so sei noch zum Ueberfluß abermals erwähnt, daß wir in ihnen nicht die ersten Anfänge dieser Version, sondern nur derartige Kunstäußerungen in ihnen erblicken, welche diesem Stile eigene Symbole in sich enthalten. Zugleich gestehen wir zu, daß diese Motive bei der Bildung der Elemente der neuen Kunst wohl berücksichtigt und der Idee nach nachgeahmt worden sein mögen.

Wie die dorische, so trat gewiß auch die jonische Kunst nicht erst als mehr der Tektonik entsprechendes Kunstgebilde auf, sondern repräsentirte sich aus gleichen Gründen *) wie letztere, sogleich als monumentales Werk.

Dies schließt auch hier nicht aus, daß ursprünglich manche Theile des Baues aus Holz gefertigt wurden, doch im Wesentlichen herrschte gewiß der Steinbau vor. Was und wie viel eben von Holz oder Stein gemacht wurde, ist ein Streit um des Kaisers Bart, da uns die Anhaltspunkte total fehlen, auch ist solches nicht von allzugroßer Bedeutung. Ich möchte als Wesentlichstes darüber nur so viel bemerken, daß ich die Annahme einer aus Holz mit Metall bekleideten Säule nebst aus Metallblech bestehenden Voluten wie überhaupt die Theorie einer barbarischen ursprünglichen Broncebekleidung für unrichtig erkläre, da solches in jeder Beziehung dem hellenischen Geiste widerspräche. Ja es wäre unserer ganzen Annahme zuwider, der zu Folge wir die griechische Kunst, wenn auch als noch unvollkommenes in der Entwicklung begriffenes, doch als seiner ästhetisch geistigen Idee bewußtes, Werk entstehen ließen, dieß annehmen zu wollen. Auch ist das Ueberkleiden mit Metall der pure, reale asiatische Barbarismus und kann daher in keinem Falle der hellenischen Kunst untergeschoben werden.

Betrachten wir nun den jonischen Tempel in seinem ersten Auftreten, so müssen wir ihm gleichfalls das periptere Grundschema beilegen, im übrigen ebenfalls noch als mit Unvollkommenheiten behaftetes Werk betrachten. Diese können wir nicht im Einzelnen verfolgen, allein bei einiger Ueberlegung werden wir doch zu gewissen bestimmten Anschauungen gelangen.

---

*) Ich halte es nicht für nöthig die ganze Entwicklung warum wir nicht einen ursprünglichen hellenischen Holztempel anzunehmen hätten, hier zu wiederholen, da ja die Erklärung hierüber schon ausführlich genug in Vorhergegangenem gegeben ist, was ich daher fast rein mechanisch wiederholen müßte.

Die alte jonische Norm.

In diese Periode rechnen wir jene Werke, welche durch ihre Proportionen wie deren Detailbildung am weitesten von der ausgebildeten jonischen Weise abweichen. Sie besitzen noch nicht die Schlankheit der Verhältnisse wie der Einzeltheile, wie sie, freilich nur dem Sinne nach analog, auch im Dorischen in der sogenannten archaischen Zeit sich zeigte, und in denselben natürlichen Ursachen begründet liegt. Ein hinlänglich klares Bild gibt uns eben das wenig vorhandene aus dieser Periode nicht.

Das Heräon zu Samos.*)

Dieser Tempel, welcher von Rhökos, dem Begründer der samischen Künstlerschule, erbaut wurde, zeigt uns in den wenigen fragmentarisch erhaltenen Resten noch einen strengen ernsten Stil. Nach Herr Professor Bursian fällt seine Erbauungszeit ungefähr in die 25. Olympiade, also vor die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. Der Restauration der Dilettantengesellschaft gemäß war derselbe ein 10-säuliger Dipteros. Im Uebrigen ist von Wichtigkeit, das das einzige von ihm erhaltene Capitell nur als mit Eierstab dekorirter Echinus ohne Volutenknauf erscheint. Doch sind wir berechtigt, einen solchen uns ergänzt zu denken, da selbst in der besten attischen Zeit dieser häufig extra darauf gesetzt wurde. Die Proportionen des Gebälkes wie die Säulenhöhe ist nicht mehr gut zu bestimmen, die Angabe der Norm des Baues müßte also als rein hypothetisch erscheinen. Alle Reste zeigen zwar noch keinen ästhetisch vollkommenen Stil, doch schon eine ziemlich verstandene Auffassung und Durchbildung des Details. Außer diesem Tempel sind wir nicht wohl berechtigt einen andern erhaltenen jonischen Bau in diese älteste Periode zu versetzen.

Die mittlere jonische Norm.

Wir betreten hier einen Zeitraum, dessen Werke ungefähr der streng archaischen Periode des Dorismus analog sind. Auch hier treten uns die Kolossaltempel entgegen, und zwar müssen wir dieselben, wie bemerkt, gerade als Erfindungen oder doch erste Versuche dieser Gegenden (asiatischen) ansehen, die erst den Impuls zu den großartigen Werken im europäischen Griechenland gegeben haben. Der Grund, weshalb der Kolossalbau in diesen Ländern eine so frühe Ausbildung fand, lag gewiß zunächst in dem schnellen Emporblühen derselben, wie sich auch etwas Einfluß der

*) (Vitruvius X. 2. Plinius XXXVI. 96).

großartigen benachbarten barbarischen Bauwerke nicht absprechen läßt. Endlich begünstigte auch hierbei der Marmor die großartigere Ausführung. Die Tempel dieser Periode zeigen eine ziemlich durchgebildete jonische Weise. Wenn auch die Proportionen noch an harmonischem Zusammenwirken den der folgenden Zeit nachstehen, und ebenso dem Detail die feine Eleganz fehlt, so lebt in ihnen doch schon ein mehr typisch rythmischer Geist, der wohl in der spätern Norm erst zum vollen Selbstbewußtsein gelangen sollte.

Das Artemision zu Ephesos.*)

Dieser im Alterthum als Weltwunder gepriesene Bau, besaß (nach Plinius) die für einen Tempel damals noch nie bekannte Größe von 222 Fuß Breite und 425 Fuß Länge, bei 60 Fuß hohen monolithen Säulenschäften. Dabei hatten die Säulen 10 Fuß im Durchmesser und ein 30 Fuß langer Epistylbalken verband sie von Mitte zu Mitte. Wie wir aus den Traditionen folgern können, standen manche Verhältnisse des Tempels mit seiner Kolossalität nicht in Einklang. Doch ist solches gerade durch die Kolossalität selbst bedungen, wie uns ja derselbe Mißstand schon bei den größten dorischen Werken, dem Heiligthum der Artemis zu Syrakus, dem des Zeus zu Selinus und andern, gleichmäßig entgegentrat. Die Substruktionen des Werkes sollen von jonischen Künstlern ausgeführt worden sein. Sodann soll Chersiphron und darauf dessen Sohn Metagenes den Bau weitergeführt haben. Endlich vollendete (nach Strabo) Demetrius und Paeonius aus Ephesus das wunderbare Werk. Nach der Ansicht Herr Professor Bursians fällt seine Erbauungszeit in den Zeitraum der 30. bis 60. Olympiade. Vor dem Brande durch Herostratos war der Bau ein Dipteros oktastylos, später wurde die Anlage etwas erweitert, so daß er als Dipteros dekastylos mit 10 zu 21 Säulen an Vorder- und Nebenseiten erschien. An den Schmalseiten müssen wir eine dreifache Säulenstellung und noch dazu je 4 Säulen zwischen den Anten annehmen, damit die von Plinius angegebene Säulenzahl von 128**) sich ergebe.

Das Didymaeum bei Milet.***)

In diese Zeit fällt nun noch ein Werk jonischer Kunst, das uns von Strabo als der denkwürdigste aller Tempel beschrieben wird. Es ist das

---

*) Siehe: E. Falkener, Ephesus and the Temple of Diaux. Lond. 1862.

**) Eigentlich 187, doch muß sich der Autor sichtlich geirrt haben, da dieß nicht gut möglich ist; wahrscheinlich beruht die Sache auf einem Fehler eines spätern Abschreibers.

***) Siehe: Ch. Texier. Description de l'Asie Mineure, Paris 1839; B. Chandler, N. Revett, W. Pars, „Jonian antiquities, published by the Society of Dilettanti". (Lond. Vol. I. 1769. Vol. II. 1797. Vol. III. 1840.)

didymäische Apolloheiligthum bei Milet; ein Bau, der zwar an Größe jenen Kolossaltempeln nicht gleich kommt, im übrigen jedoch einen sehr edlen Stil zeigt. Als Baumeister werden der Ephesier Päonios und Daphnis aus Milet genannt, das Werk wird daher kurz nach der Vollendung des Artemisiums zu setzen sein. Die Verhältnisse desselben sind schlank, die wenig verjüngten Säulen besitzen ein schwach gesenktes Capitell und ihre Basen sind nach Art des asiatischen Ionismus hoch mit stark ausgeprägter Detailirung. Die Cella war, ähnlich wie in Phigalia, mit Wandpfeilern versehen, über welchen ein mit Greifen und Kitharen geschmückter Fries sich hinzog.

Die dritte Norm oder vollendeter jonischer Stil.

Die jonische Version erreichte in dieser Periode ihre vollständige künstlerische Durchbildung. Das Detail erlangte in ihr seine reine ästhetische Vollkommenheit, ebenso war das richtige Maß der Proportionalität der Elemente ergründet. Hiermit war auch für diesen Stil jener Zeitpunkt gekommen, woselbst die Weise, gleich der dorischen am Ende des entwickelten Stils, eine Reaktion erleiden sollte. Diese geschah wie dort, so auch hier zunächst nicht zu deren Nachtheil, allein in der Folge sollte auch sie die vornehmlichste Bedingniß des Verfalls der jonischen Kunst werden. Es war die attische Schule, welche ebenfalls die Pflege dieser Kunstweise übernahm und selbe (indem sie ihre rationell typischen Formen theils anders bildete, theils ihnen fremde Elemente beilegte) gewiß zu einem künstlerisch höher stehenden Gebilde umschuf, doch sowie bei ihrer schwesterlichen Version so auch hier das Fundament des Verfalls legte. Die uns erhaltenen Werke, welche noch den ungemischten jonischen Stil dieser Periode an sich tragen, reichen leider, außer dem uns durch wenige Säulenreste bekannte angebliche Tempel der Kybele zu Sardes in Lydien, nicht mehr bis zu der vorattischen Zeit hinauf. Wir können uns deshalb nur ein annähernd bestimmtes Bild des entwickelten strengen Ionismus machen, da die spätern jonischen Tempel Kleinasiens doch gewiß schon manchen ungünstigen Einfluß in ihrem Stile erlitten hatten.

Der Tempel der Athene Polias zu Priene.

Ein sechssäuliger Peripteros von mittlerer Größe mit sehr fein durchgebildeter Struktur wie Detailbildung. Die Säulenbasis ist fein gegliedert, der Schaft schön geschwellt und der Volutenknauf sehr edel gesenkt mit jener, dem aufgebundenen Polster ähnlichen, Seitenansicht. Der Tempel wurde von dem Architekten Pythias erbaut und fällt bereits in die Hälfte des

vierten Jahrhunderts (v. Chr.). Seiner Durchführung ähnlich, obwohl einer etwas späterer Zeit angehörig, sind die Propyläen dieses Tempels. Sie bilden einen viersäuligen Prostylos mit sehr weitsäuliger Norm, welche jedoch durch die Bestimmung des Werks als Eingangsportal direkt bedingt ist. Im Innern zeigen sie sechs Wandpfeiler, deren Capitelle mit Rankenornament geschmückt sind, und deren Basen mit ihrem echinusartigen Torus schon auf attische Rückwirkung hinweisen.

Der Tempel der Aphrodite zu Aphrodisias.

Der Tempel ist noch in ziemlich reinem jonischem Stile ausgeführt, doch beweisen schon manche Formen, daß hier attischer Einfluß geherrscht habe, wie sogar einige Stilvergehen ihn bestimmt in die Zeit des Verfalls setzen lassen. Er ist ein achtsäuliger Pseudodipteros von ziemlich mäßiger Größe. Das Capitell beweist durch seinen überladenen plastischen Schmuck unsere vorige Behauptung, wie auch die Basis mit dem nackten Plinthus gänzlich attisch ist. Der Fries zeigt einen Reliefschmuck, welcher Löwinnen oder Panther mit Krateren abwechselnd darstellt, eine Darstellung die schon an die römische Kaiserzeit erinnert.

Der Tempel des Zeus Panhellenios in Aizani.

Das Werk ist eine Art von Composit jonischer und korinthischer Kunstweise, doch sehen wir an ihm noch richtig verstandene jonische Formen, wenn sich auch durch die Ueberladung ein im Sinken begriffener Stil ausprägt. Als Eigenthümlichkeit der reichen Gebälkbildung des Tempels sei bemerkt, daß wir hier wahrscheinlich dem ersten Beispiele begegnen, woselbst am Sims Zahnschnitte mit darüber befindlichen Modillons erscheinen. Wohl mag hier schon römischer Einfluß stattgefunden haben. Auch gehört der Bau gewiß spät griechischer Zeit an, allein seine plastisch dekorative Behandlung ist noch von reinem hellenischem Geiste belebt.

Als jenen asiatisch jonischen Stil repräsentirend seien denn endlich noch der von Hermogenes erbaute Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia und der des Dionysos zu Teos; ferner das Heroum zu Selinus und schließlich die Reste der Propyläen zu Knydos angeführt.

Attisch jonische Weise.

Nicht nur der dorische, sondern auch der jonische Stil fand, wie bemerkt, in der attischen Schule eine modificirende Durchbildung seiner alten Weise. Wie für ersteren, so sollte diese Reorganisation auch seine höchste Prachtentfaltung bewirken, doch zugleich den Samen zu seinem Verfalle

streuen. Denn durch die Abweichung von der alten härtern, doch würdig ernsten, Formenbildung wurde zwar eine größere Eleganz wie überhaupt jener anmuthige, ideal schöne Geist, welcher uns an den Formen eines Erechtheions entzückt, erreicht, allein zugleich die Bahn zu jeglicher Ausschweifung geebnet. So erfolgte denn auch der Verfall nur zu bald, obwohl die jonische Weise hierbei sich anders verhält als die dorische, was sich aus der psychologischen Differenz der beiden Stilarten deutlich erklärt. Während nämlich der Dorismus bei zunehmenden Verfalle*) stets mehr in seiner Formalistik erstarrt und zum conventionellen Typischen erschlafft, verliert der Jonismus durch die überhandnehmende Ueberladung seiner Glieder die organischen Begriffe dieser und geht gleichsam in der Ueberwucherung von fremden, seiner Struktursymbolik heterogenen, Beimischungen zu Grunde.

Die hauptsächlichste Umbildung, welche der jonische Stil im Atticismus erlitt, erstreckte sich nicht nur darauf, daß man dem Detail eine feinere zierlichere Gestaltung verlieh, sondern die Durchbildung der Elemente des Werks selbst erhielt verschiedene Neuerungen. So ist die Einführung des sculptirten Säulenhalses ganz dieser Zeit zuzuschreiben, welches, wenn es auch keine unschöne Beifügung war, doch nur zu leicht dem Capitelle ein überladenes Aussehen verleihen konnte. Ferner erhielt die Basis ein neues Glied, den Plinthus, der ehedem gar nicht oder doch nicht in dieser durchgebildeten Weise zur Verwendung kam. Dabei ist nicht zu verkennen, daß die Säule erst durch dieses Glied ihren richtigen Abschluß wie zugleich ihre ästhetische Junktur mit dem Krepidoma erhielt. Ebenso sehen wir das Capitell seine Formen ändern. Der Volutenknauf erreicht die höchste Eleganz der Curvation und erscheint als aus zwei ineinandergreifenden Windungen bestehend (Erechtheion). Außerdem wird über das Kymation des Capitells noch ein Torusgeflecht eingeschoben, was diesem ein üppigeres, doch nimmer ungefälliges, Ansehen gibt. Die Nebenansichten des Capitells besitzen nicht mehr das mittlere Band, welches das ganze elastische Gebilde mit Macht zusammenzupressen scheint, (um dadurch gleichsam eine noch größere rückwirkende Festigkeit zu bewirken) sondern sind aus einfachen, mit dem Astragal profilirten, parallelen Spiralen gebildet. Die herrliche und zugleich harmonisch modificirte Art, in welcher hier alle die Neuerungen auftreten, läßt freilich uns noch nichts Unschönes an diesen Werken erblicken, wir sind vielmehr wahrhaft berechtigt dieselben für die höchsten künstlerischen Produkte auch dieser Version anzusehen. Doch war jetzt die Gefahr

*) Wohl tritt dieser gänzliche Verfall erst in der spätern römischen Kaiserzeit ein, doch die erste causa movens müssen wir in den besprochenen Verhältnissen erblicken.

zu groß von den einmal begonnenen zierlichen Verhältnissen zu der wirklichen monumentalen Gespreiztheit und dem luxuriösen Realismus überzugehen.

Zum Schlusse erwähne ich noch, daß auch das Gebälk jetzt Umbildungen erlitt. Der Architrav erhielt seine, von hier an fast immer beobachtete Dreitheilung, der Fries wurde erst in dieser Periode in seiner wahren Bedeutung als Zophoros eingeführt, obwohl er auch jetzt noch manchmal als platte Fläche vorkommt. Eine Sonderheit dieser Stilart ist ferner, daß man meist die Zahnschnitte, wie dieß gerade an den feinsten Denkmälern sich findet, nicht anwendete. Ich möchte die Ursache davon darin erblicken, daß die Athener jene Zahnschnitte, welche gewiß eine Reminiszenz der vorkragenden Balken eines Holzgebälkes sind, als allzu realistisches Element verwarfen und an deren Stelle das lesbische Kymation oder den Eierstab als Junctur zwischen Fries und Geison setzten.

Die nämlichen Gründe, welche mich bewogen von der Beschreibung der Monumente der attisch-dorischen Kunst abzusehen, sind es auch, die es mir hier anrathen.

Das älteste Bild attisch-jonischer Bauweise ist der nur noch durch die Beschreibung nebst Zeichnung Stuarts uns erhaltene Tempel am Ilissus, welcher noch mehr als Uebergangsglied dieses Specialstils angesehen werden kann. Sodann der kleine Tempel der Athena-Nike *) vor der Burg von Athen. Der Bau, ein viersäuliger Amphiprostylos, ist sowohl wegen seiner schönen Proportionen als besonders seines sculptirten Frieses sehr bekannt und berühmt.

Dieser Weise angehörig ist ferner die innere Ordnung der Propyläen zu Athen. Sodann das Innere des von Iktinos erbauten Tempels zu Phigalia (Perikleische Zeit), obwohl dessen Ausführung noch einen höchst alterthümlichen Typus besitzt.

Zum Schlusse sei dann noch die Tempelanlage des Erechtheions **) auf der Akropolis von Athen angeführt, welcher Bau die herrlichste Durchführung der jonischen Ordnung zeigt und eine unerschöpfliche Quelle des Studiums derselben stets war und immerhin bleiben wird.

---

*) Siehe: L. Roß. E. Schubert. C. Hansen, die Akropolis von Athen. (Berlin 1839.)

**) Siehe: Fr. Thiersch, über das Erechtheion auf der Akropolis von Athen. (München 1849.) C. Bötticher, Poliastempel. (Berlin 1851.) Raoul-Rochette, sur l'Erechtheion de l'Akropolis d'Athèns. (Par. 1851.)

Die korinthische Weise.

Wenn wir die eben behandelten Weisen als reine Producte des hellenischen Geistes ansahen, der sich nur nach der Sinnesart der beiden Stämme verschieden theilt, denen aber die identische Kulturidee zu Grunde liegt, und welche gleichzeitig und gleichmäßig mit der Kulturbildung dieser Staaten ihre analoge Entwicklung erhielten, so tritt uns jetzt eine griechische Kunstversion entgegen, die weder eine soche Beziehung zu der socialen Ausbildung dieses Landes noch zu den andern Versionen hat. Denn wir können die korinthische Ordnung nicht, gleich jenen, als das absolute Product der Kunstanschauung eines bestimmten staatlichen Princips betrachten, noch derselben jene gleichzeitige Ursprünglichkeit mit dem politischen Leben von Hellas selbst zuschreiben. Sie besitzt wohl einen Zusammenhang mit den öffentlichen Verhältnissen und hängt auch mit den andern Weisen ziemlich eng zusammen, doch nicht so, daß ihr nur der nämliche Kunstgedanke zu Grunde läge und sie als anderweitige Durchbildung desselben erschiene, sondern sie assimilirt sich gleichsam den andern Versionen, indem sie deren ganze Wesenheit annimmt und nur deren Proportionen modificirt und ihre Elemente bereichert. Denn wenn die Gesammterscheinung des dorischen wie jonischen Tempels uns ein der Idee nach gleiches Bild lieferten, so bildeten sie doch in der Durchbildung wie der ganzen Auffassung eine Antithese, so daß wir in ihnen nur den nämlichen geistigen Begriff, nicht aber dieselbe Kunstausführung zu erkennen im Stande sind. Anders verhält sich dieß mit dem korinthischen. Dieser Kunststil entbehrt jenen Inbegriff, der die Selbstständigkeit bedingt, er besitzt keine eigene Wesenheit, sondern nur eine Eigenthümlichkeit durch welche sein ganzes Sein begründet ist. Diese Eigenthümlichkeit liegt in dem den andern Weisen noch fremden, mehr realistischen Blätterschmuck, welcher in dem zierlichen reichen korinthischen Capitell gleichsam die typische Formalistik des Stils repräsentirt. Durch dieses Capitell wie durch die, seiner plastischen Fülle entsprechende, mehr vegetabilisch ornamentale Ausschmückung und leichtere Behandlung der baulichen Elemente überhaupt, ist die Erscheinung der korinthischen Version erfüllt. In allem Uebrigen schließt sie sich den beiden andern Kunstarten, zunächst der ihr am nächsten stehenden jonischen an.

Wollen wir uns ein Bild ihres Entstehens wie ihrer Entwicklung machen, so müssen wir erst einige Betrachtungen über die socialen Zustände Griechenlands recapituliren, da diese von unbedingter Wichtigkeit für das Verständniß sind. Wie bekannt, beschränkte die ältere hellenische Kunst ihre Hauptbethätigung fast gänzlich auf den Tempel. Es war also natürlich, daß ihre Gebilde auch nur den Zweck hatten der Verherrlichung dieses zu dienen,

und daß in der Erfüllung jenes Begriffes ihre Vollkommenheit bestand. Der Profanbau verlangte nicht allein keine wahrhaft künstlerische Durchbildung, sondern das Gesetz verbot platterdings jegliche freiere Behandlung und Ausschmückung der Privatgebäude. Hierdurch war freilich die Kunst vor allem Profanen geschützt, und unstreitig verdankt die hellenische Weise diesem Umstande die hohe ideale Würde ihrer Blüthezeit; doch ist auch nicht zu läugnen, daß dieselbe in gewisser Beziehung einseitig werden mußte. Denn so großartig und edel der Tempel in seiner Erscheinung sein mochte, so war doch alles, was an und um ihn sich befand, gleichsam nur zur Verherrlichung seiner sanctionirten Persönlichkeit dergestalt formulirt und angeordnet. Als nun jener streng demokratische Geist aus Griechenland stets mehr wich und durch den zunehmenden Reichthum der Städte wie Colonien der Privatluxus mehr überhand nahm, verlangte auch der Privatbau seine kunstgerechte Durchbildung. Es war klar, daß weder der dorische noch jonische Stil in ihrer abstracten Moumentalität ihm in jeder Beziehung Genüge leisten konnten. Ersterer war durch seine allzu schweren Verhältnisse für die meisten häuslichen Räumlichkeiten unbedingt nicht geeignet, und bei letzterem, der durch seine zierlichen Proportionen hiefür schon besser sich qualificirte, kam der schlimme Umstand hinzu, daß eben sein Capitell für eine von allen Seiten freie Säule nicht paßte. Es mußte daher ein Mittel erfunden werden, um diesem Mißstande abzuhelfen, und so kam man darauf der mit dem Blattmotive umgebenen Bekrönungsform, welche gewiß schon lange als Abschluß von Stelen sich vorfand, eine ornamental decorative Ausbildung zu verleihen, auf welche Weise sich dann das sogenannte korinthische Capitell heranbildete. Wie dieß ganz natürlich war und geradezu aus der Anwendung auf Privatbau erwachsen muße, erhielten auch die andern Kunstelemente eine reichere Ausschmückung. Der ästhetische Geist der Hellenen verfuhr hierbei freilich nicht nach Willkür, sondern erfand für die neue, ursprünglich doch erst rein decorative, Richtung einen ihr angemessenen Canon, die korinthische Weise, indem er die Bautheile der neuen Idee anpassend umänderte und den jonischen Stil diesem gemäß modificirend umschuf.

Aus allem dem ergibt sich klar, daß diese korinthische Version nicht ursprünglich für den Tempel geschaffen war, und wenn sie auch schon ziemlich früh zu monumentalen Werken benutzt wurde, so waren dieß doch niemals Cultheiligthümer. Die Zeit der Diadochen oder vielleicht eine doch spätere Periode kennt erst den Gebrauch derselben zu wahrhaft religiösen geweihten Bauwerken *.

*) Nach den erhaltenen Denkmälern müßten wir die Anwendung der korinthischen

Werfen wir einen Blick auf die Entstehung dieser Ordnung, so müssen wir wohl die ursprünglichste, ihre entsprechende Kunstregung in der kelchartigen Bekrönungsform alter Stelen erblicken. Der korinthische Knauf mag hier als einfacher oder auch doppelter Blattkranz aufgetreten sein, welche Form dann im Verlaufe der Zeit zu einem Säulencapitell umgebildet und verwendet wurde. Woher die Griechen dies Motiv direct genommen, wird ebenso wenig zu beantworten sein, als die Frage, woher denn die griechische Kunst überhaupt stamme! Möglich wäre es, daß die Hellenen in dem ägyptischen Kelchcapitell ein ihnen hierzu passendes Motiv gefunden hätten, doch an eine wirkliche ursprüngliche Aufnahme und einfache Weiterbildung dieses von Seiten der Griechen darf nicht gedacht werden. Vielmehr ging der hellenische Geist auch hier wie bei der Aufnahme seiner sonstigen Kunstelemente frei zu Werke. Man copirte nicht die mit Blattschmuck umgebene Kelchform, sondern man nahm die ihr inwohnende Symbolik einer leichten, wenig belasteten freien Endigung in die Kunst auf und bildete ebenso selbstständig dieß Motiv zu einer seiner geistigen Idee angemessenen Gestaltung um.

Die Frage, „wann" solches geschehen, wird nicht beantwortet werden können, da weder Ueberlieferungen noch erhaltene Reste aus historisch constatirter Zeit uns hierfür vorliegen. Der Bericht des Alterthums, daß Kallimachos aus Korinth der Erfinder des korinthischen Capitells sei, kann uns höchstens so viel beweisen, daß derselbe vielleicht eine weiter durchgebildete Form desselben erfand. Denn wir besitzen ja schon ziemlich entwickelte Beispiele aus älterer Zeit, so daß also auf diese Geschichte kein weiterer Werth gelegt werden kann. Sicher fällt die Durchbildung und Anwendung des Stils zu monumentalen Zwecken erst in die Zeit des Beginns des Verfalls der hellenischen Kunst, wenn sich auch vorher schon hie und da eine korinthische Stele oder Standsäule vorfinden mag.

Das „wie" diese Version sich von dem primitiven Blattkranze zu ihrer herrlichen Form mit dem Akanthusgewinde nebst den rankenartigen Voluten umbildete, wird auch nur muthmaßlich zu constatiren sein, da eben die Beispiele ein zu lückenhaftes Gesammtbild geben. Sicher war ursprünglich auch nur eine höchst einfache Capitellgestaltung da, welche

---

Weise zu Tempeln überhaupt erst den Römern zuschreiben. Allein dieser Schluß wäre übereilt. Wir dürfen wohl annehmen, daß die spätere griechische Kunst schon solches that und daß uns nur die betreffenden Momente, vermöge deren Zierlichkeit und in Anbetracht der schweren Schicksale die Griechenland traf, zu Grunde gegangen seien. Gewiß ist jedoch, daß sicher erst die späte griechische Zeit diese Weise in der Art pflegte wie sie dann später die Lieblingsbauart der Römer wurde.

wohl ihrer Wesenheit nach aus einem gleichmäßigen, nach oben sich ausbreitenden, Blattkranze bestanden haben mochte. Die weitere Ausbildung mag sich zweier Blattreihen über einander bedient haben, welche wieder einzeln verschiedenen Pflanzenmotiven entlehnt gewesen sein können. So sehen wir ja häufig Akanthus und Gaisblatt oder Schilf-ähnliche Blattformen an einem und demselben Capitelle vorkommen. Als der korinthische Knauf in die monumentale Kunst aufgenommen wurde, hatte das Capitell seine vollständige Ausbildung noch nicht erlangt, sondern besaß wohl eine in etwas naturalistischer Art aufgefaßte, mit Blattgewinde umgebene Gestaltung. Erst bei der Durchbildung der Weise selbst läuterten sich die Begriffe und es entstand jene freie und doch streng ornamentale Form des Akanthusgewindes.

Wie erwähnt, schloß sich die korinthische Version vorzüglich an die jonische an. So bediente sie sich ja der jonischen Säule wie ihrer Basis nebst deren mit Stegen versehenen Canneluren und selbst ihres karniesförmigen Abakus. Auf letztere setzte dieselbe eigentlich nur ihre Capitellform auf, während sie wohl auch einige Aenderungen an den andern Theilen traf. Selbst von dem jonischen Capitell entnahm sie eine Symbolik, nämlich die der elastisch freitragenden Spiralform. Jenen Begriff assimilirte sie ihrer Capitellform, und fand dafür die herrliche Lösung, indem sie dem Gedanken in einem, gleichsam aus dem Blattwerk hervorwachsenden, Rankengewinde den herrlichen ästhetischen Ausdruck gab. Diese Gestaltung des Capitells findet sich an den ältesten griechischen Denkmälern noch nicht, doch ist ihre Erfindung, wenn auch aus der Zeit nach der Blüthe, doch stets der Erguß hellenischer Denkweise und ein ihr würdiges Product. Wie gesagt, ist das Capitell das Hauptcharakteristikum des korinthischen Stils, doch weicht derselbe auch in anderer Weise von den beiden andern Versionen ab. Dahin gehört vor Allem die noch größere Schlankheit und Zierlichkeit seiner Proportionen, wie sie selbst der jonische Stil nicht besitzt. Außerdem die reichere und üppigere plastische Ausstattung der Elemente. So statt der einfachen Zahnschnitte die weit complicirtere Form des Consolen als Träger der Geisonplatte, wie überhaupt die Gesammtdurchbildung des Ornaments einen mehr luxuriösen realistischen Charakter erhält.

Damit glaube ich diese Stilweise, welche doch stets nur als selbstständig durchgebildeter Nebenzweig der andern angesehen werden kann, in ihren Haupteigenthümlichkeiten dargelegt zu haben. Es kann meine Aufgabe nicht sein (da ich mir doch nur die Darlegung des Entwicklungsgangs der hellenischen Kunst in ihrer Allgemeinheit als Aufgabe gestellt), auf eine ausführlichere Durchführung derselben einzugehen, indem uns dieß in die Zeit

des Verfalls der griechischen Kunst, den wir nur höchstens zu berühren haben, und sogar in die römische Kunstweise, die uns hier gar nicht beschäftigt, führen würde.

Das erste Beispiel eines korinthischen Capitells ist wohl das an einer Standsäule in dem Tempel zu Phigalia (aus Periklei'scher Zeit) sich vorfindende. Allein wir sind hiedurch nicht berechtigt, an einen damals schon entwickelten Stil zu denken und müssen also, wie früher erwähnt, annehmen, daß eben diese Weise sich erst als Stelenknauf durchbildete und von hier aus zum Säulencapitell überging. Aehnliche korinthische Capitelle zeigen die Innensäulen am Hyperoon des Tempels der Athene zu Tegea, aus der Zeit des Skopos stammend. Die korinthische Weise in schönster Durchbildung sehen wir sodann an den Wandpfeilercapitellen im Innern des Apollotempels von Milet aus etwas späterer Zeit, wenn auch hier nur als decorative Form, nicht als durchgebildete Stilweise, auftretend.

Das Choragische Monument des Lysikrates zu Athen. (335 v. Chr. erbaut).

Dieser kleine Bau, welcher die Bestimmung hatte, als monumentale Stütze eines Dreifußes zu dienen, bildet ein regelmäßiger Zylinder mit 6 Säulen an der Außenseite, welche das Dachgerüst zu stützen scheinen. Auf dem Dache steht ein reich mit Blattwerk geschmückter Aufsatz, welcher zum Tragen des Weihegeschenkes bestimmt war. Das ganze Werk zeigt deutlich wie die korinthischen Formen ursprünglich noch fast mechanisch den jonischen Bautheilen beigefügt oder für die jonischen Formen eingesetzt wurden. Der Charakter des Blattwerkes ist scharf gezeichnet und erscheint in der Form des Akanthus. Das Capitell hat ein Scotium, ähnlich manchen dorischen Säulen Unteritaliens aus alter Zeit, in welches sich die Stege der Schäfte blattartig verlaufen. Ueber dem sculptirten Friese befindet sich noch die Zahnschnittform. Das Dach besitzt eine wellenförmige Bekrönung; im Uebrigen zeigt das Detail ziemlich genau die attisch-jonische Norm.

Ferner seien die Capitelle des „Thurms der Winde" zu Athen erwähnt. Dieselben zeigen eine doppelte Blattreihe, unten aus 8 schön gezeichneten Akanthusblättern gebildet, über welchen 16 spitze schilfartige Blattformen sich erheben, deren Ende sich gleichsam durch die Last der Abakusplatte etwas nach außen zu biegen scheinen.

Der Tempel des olympischen Zeus zu Athen. *)

Dieser Tempel, ein zehnsäuliger Dipteros, sei deßhalb hieher gesetzt,

*) Der Bau wurde von Peisitratos, und zwar in dorischer Weise, begonnen, blieb

weil derselbe, obwohl unter römischer Herrschaft errichtet, doch in seiner Durchbildung noch ganz den hellenischen Geist beweist. Die Capitelle sind in schönster korinthischer Weise durchgeführt und das Detail wie seine Proportionen sind von höchster Kunstschönheit.

Die sog. Incantata zu Salonichi.

Zum Schlusse sei noch dieser Bau erwähnt, welcher, obwohl mit manchen Anzeichen des Verfalls vermischt, doch uns noch eine im hellenischen Geiste durchgeführte Formenbildung zeigt. Die Basis hat die attische Gestaltung, der Architrav besitzt 3 Zonen und an dem Gesimse befinden sich kleine Zahnschnitte. Der Fries zeigt eine geschweifte Form, was uns das Verschwinden des structursymbolischen Sinnes beweist, so auch die eigenthümliche Anbringung von karyatidenartigen Figuren über den Säulen uns an spätere Zeit erinnert. Seine Weitsäuligkeit erklärt sich durch dessen kleine Dimensionen.

Plastik.

Allgemeine Betrachtungen.

Indem ich zu dieser zweiten der bildenden Künste übergehe, glaube ich mich vor Allem rechtfertigen zu müssen, wenn meine folgende Erläuterung nicht dem entspricht, was man unter einer Geschichte oder doch hinlänglich ausführlichen Entwicklung der hellenischen Bildnerei zu verstehen pflegt. Es handelt sich hier nicht darum, diese Aufgabe im weitern Sinne zu lösen, sondern unsere Proposition geht nur dahin, nachzuweisen, daß der griechische Kunstgedanke auch in diesem Gebiete sich gleichmäßig präsentire und seiner Idee nach die analoge Entwicklung mit dem Culturgedanken überhaupt zeige. Eine solche Auffassung unserer Aufgabe führt uns freilich nur auf eine allgemeine kritische Betrachtung der verschiedenen Stilperioden dieser Kunst. Die Erklärung des „wie" dieselbe sich entwickekte, was uns auf eine ausführliche Geschichte derselben führen würde, berühren wir daher nur im großen Ganzen, und wenn wir ihre Entwicklung in ästhetisch formeller Beziehung auch nicht erschöpfend geben,

---

nach der Vertreibung seiner Söhne liegen und wurde dann wieder von Antiochos IV. Epiphanes (175 v. Chr.) aufgenommen und im korinthischen Stile weitergeführt, erreichte jedoch erst unter Hadrian seine Vollendung. (Siehe Prof. Bursian, griechische Kunst. Allgem. Encyklop. Bd. 82, S. 478, 493.

so sei zur Entschuldigung hierfür angeführt, daß wir ja das Specielle ihrer Werke nicht betrachten wollen und daß im Uebrigen der Entwicklungsgang der hellenischen Kunst im Allgemeinen bereits schon gegeben sei. Es ist also nur nachzuweisen, wie der hellenische Kunstgedanke auch in diesem Gebiete eine identische Laufbahn der Ausbildung genommen habe.

Die Plastik als diejenige Kunst, welche ihre Motive stets direct der Natur entlehnt, ist eher als die Architektur, welche sich mehr der inneliegenden Motive oder Symbole des Natürlichen zum Vorbilde ihrer Werke bedient, dem Uebelstande ausgesetzt einer allzu realistischen Nachahmung beschuldigt zu werden. Da nun die Erfahrung gelehrt, daß Völker bei dem Beginn ihrer Cultur weit eher schon vorhandenes oder doch Unnatürliches zum Vorbild ihrer bildnerischen Bethätigung machen, als daß sie das ihnen wirklich vorliegende Natürliche copirten, so werden wir darauf geführt, weßhalb die ersten Producte im Gebiete dieser Kunst bei einem neuen staatlichen Princip meist den vorliegenden Werken des früher hier Bestandenen nachgebildet sind. Der Grund, weßhalb dieß Letztere sich so verhält, liegt zunächst in dem sehr natürlichen Umstande, daß die Menschen gewohnt sind bei dem Beginne ihres ethischen Wirkens, in organbildender wie symbolisirender Weise, sich stets der ihnen zu Gebote stehenden mechanischen Hülfsproducte des frühern Culturprincips zu bedienen. Indem nun der Mensch die handwerksmäßige Bethätigung von einem Andern erlernt, eignet er sich gewiß zum mindesten einen Theil der Kunstbildung desselben an, und diese materielle Ursache bewirkt, daß man oft den nämlichen künstlerischen Stil bei Völkern *) heterogener Geistesanschauung wieder findet.

Für die weitere Behauptung, daß die Völker ursprünglich mehr geneigt sind, das Groteske als das Reelle nachzubilden, spricht die Thatsache, daß dieselben ihr bildnerisches Schaffen anfänglich mehr auf das Religiös-Mystische oder Abenteuerliche beschränken, indem sie Götter nachbilden oder ihre Geräthe mit Geschnörkels und sonstigem Ungeheuerlichen verzieren. Je nach der Gabe und Geistesanlage eines menschlichen Stammes wird derselbe mit der Zeit sich über dieß erheben und sowohl den Kreis der Darstellungsweisen erweitern, wie natürlich diese selbst unvollkommen. Doch wäre es total unrichtig zu glauben, daß jedes Volk sich auf identische Weise entwickeln würde und nur in der Erreichung eines weitern oder nähern Zieles seiner künstlerischen Bahn sich unterscheide. Dieß widerspräche nicht nur aller Erfahrung, sondern muß schon aus ästhetischen Gründen,

*) Ich erinnere nur an die Thatsache, daß so manche Völker Westasiens, wie die Meder, Perser, Phrygier, Lydier, sämmtlich die Charakteristik der chaldäo-assyrischen Kunst in ihrem Stil tragen.

da ja die von der Natur gegebenen Geistesanlagen nicht bei jedem Menschengeschlecht identisch sind, als unrichtig verworfen werden. Doch nicht allein die Entwicklung kann eine gleiche sein, sondern auch das ursprünglichste Auftreten der Kunstweise muß schon ein verschiedenes sein. Und zwar wird das neue Kunstprinzip desto selbstständiger und eine, der Charakteristik des Stammes entsprechendere, Durchbildung wie Gestaltung erhalten, je größere angeborene Geistesfähigkeiten jener besitzt. Sind seine geistigen Eigenschaften von der Art, daß sich die neue Kunstrichtung sogleich über alles, was weiter als die mechanischen Bedürfnißformen sich erstreckt, hinwegsetzen und eigene Gebilde produciren vermag, so steht derselben der sichere Preis der höchsten Kunstbethätigung offen. Auch ist es in diesem Falle nur möglich, daß sich die Kunst von allen sclavischen Banden der Convenienz und Tradition lossage und zugleich mit der Entwicklung der Cultur des Staates überhaupt den analogen Schritt halte. Alle Völker des Alterthums bis zu den Hellenen genügten jenen ästhetischen Anforderungen nicht, und so sehen wir denn ihre Künste theils in der conventionellen Formalistik, wie bei den Aegyptern, erstarren, theils, wie solches uns bei den asiatischen Völkern entgegentritt, in der Ueberwucherung der Monumentalität ihrer Werke durch fremdartige Motive erschlaffen und zum Diener jener letztern herabsinken.

Das Volk der Griechen war es, welches zuerst die angeborne Geisteskraft und thatkräftige Strebsamkeit besaß, welche es ihm ermöglichten, sich ein ihm eigenes, selbstständiges Culturprincip zu schaffen und zu freier, richtiger Weltanschauung sich emporzuschwingen. So sehen wir denn auch hier die Kunst den analogen Entwicklungsgang mit den staatlichen Verhältnissen und der Culturstufe nehmen, wie wir ja solches bei der Architektur hinlänglich dargelegt haben. Jedoch nicht allein diese, sondern auch die andern Kunstzweige genügten unserer Behauptung, wie man dies an allen noch erhaltenen Resten der verschiedensten Kunstbranchen nachzuweisen im Stande ist.

Wie in Früherem, so müssen wir auch hier bei der Erledigung dieser Thatsache ein Zweifaches unterscheiden, das heroische Griechenland und das eigentliche Hellenenthum. Auf nähere Erläuterungen dieser Gegensätze, wie deren Verhältnisse zu einander brauchen wir uns hier nicht mehr einzulassen, da solches ja schon bei den allgemeinen Betrachtungen über die hellenische Kunst geschehen ist. Es handelt sich nur darum, darzulegen, in welchem Zusammenhang die plastischen Producte beider Zeitperioden zueinanderstehen? Meiner Ansicht nach gilt hier wiederum das Nämliche, wie bei der erstern der bildenden Künste; doch muß man bei dieser Beurtheilung stets jenen Punkt, den ich im Obigen hervorgehoben, im Auge haben. Denn wenn uns bei der Vergleichung der hellenischen mit der barbarischen Plastik

oft größere Aehnlichkeit in den Werken der Hellenen und dieser, als solches bei der Architektur der Fall gewesen, entgegentreten sollte, so ist dieß lediglich der berechtigten Nachahmung der mechanischen Bedürfnißformen zuzuschreiben, und beweist deßhalb kein sclavisches Nachbilden jener fremden Kunstweisen von Seiten der Griechen.

Was die heroische Plastik selbst betrifft, so können wir aus den spärlichen Resten nebst den auf uns gekommenen Traditionen den bestimmten Schluß ziehen, daß dieselben noch nicht von dem hellenischen Geiste durchdrungen, sondern nur eine der asiatischen Decorationsweise entlehnte und dieser in ihrer Erscheinung nahe verwandte Kunst war. Man gedenke nur der ornamental decorirten Metallplatten, mit welchen die Paläste jener Zeit ausgestattet waren, um das nämliche plastische Decorationsprincip wie in Asien vor Augen zu haben. Von statuarischen *) Werken ist so gut wie nichts erhalten, und die Reliefs können uns ebenfalls keinen richtigen Aufschluß über die Stilweise jener Periode geben. Nach dem wenigen noch Vorhandenen wie besonders der Art und Weise seiner künstlerischen Verwendung dürfen wir jedoch die Kunstweise als noch barbarisch erklären. Wollen wir daher die Frage behandeln, in welcher Beziehung diese Producte mit der anfänglichen hellenischen Plastik stehen, so wird deren Lösung das nämliche Resultat geben, wie jene, welche das Problem lösen soll; ob und welchen Zusammenhang die spätere griechische Kunst mit der barbarischen überhaupt habe.

Wenn wir die analoge Frage bei der Architektur freilich nur unbestimmt erledigen konnten, so waren wir doch im Stande uns in einigem auf Näheres (wie auf die Herleitung des Grundplans, des Stützwerks u. A.) einzulassen, was hier als Streit um des Zirkels Quadratur erscheinen müßte. Denn es handelt sich nicht um abstrakte Begriffe, wie ein bauliches Schema, sondern um höchst natürliche Dinge, als die Darstellung von Thieren und Menschen. Wenn wir bei beiden Kunstperioden in deren Darstellung wie Behandlungsweise Aehnlichkeiten entdecken sollten, so müßte es doch stets für unsinnig erklärt werden, wenn Jemand nachzuweisen versuchte, woher die neue Kunst die Stellung der Beine, die Haltung der Arme und die Ausbildung dieser und sonstiger Körpertheile hergeholt habe. Man ist daher gezwungen, auf ganz allgemeinen Betrachtungen das Forschen beruhen zu lassen, was uns nach etwas Ueberlegung zu folgendem Urtheil

---

*) Von statuarischen Werken ist nur die sogenannte weinende Niobe von Sipylos noch erhalten, ein höchst primitiv durchgebildetes Werk. Doch selbst dieses Werk ist nicht ganz bestimmt in jene heroische Zeit zu setzen. (Vergl. Stark, Niobe und die Niobiden, S. 98 ff.)

führen wird. Wohl ist es wahr, daß selbst noch in den ältesten uns erhaltenen Beispielen althellenischer Plastik (wie die Metopen des Tempels zu Selinus) ein grotesker, steifer und in Manchem an das typisch Conventionelle der ältern barbarischen Weisen erinnernder Geist lebt. Allein auf der andern Seite besitzen jene Figuren auch schon eine freie Behandlung, und wir erkennen in ihnen das Streben der Meister dem Naturgetreuen nahe zu kommen, wenn auch die Resultate noch weit davon abweichen. Gerade diese Idee, welche freilich erst in der spätern Zeit ihre ideelle Durchbildung fand, fehlt allen den Producten barbarischer Kunstweise. Wir sind also füglich berechtigt, diese nicht als unbedingte Vorbilder, an welchen die junge Kunst ihren Sinn gleichsam erst bildete, anzunehmen. Vielmehr erlernte sie von jenen nur alles Technische, was eben materiell zur Herstellung eines Werkes nöthig ist, und nahm sonst noch die allgemeinen Begriffe der körperlichen Gesetzlichkeit auf.

Da im alten Hellas der Tempel und sein Bezirk einzig und allein dasjenige war, zu deren Verherrlichung die Künste ihre volle Kraft aufbieten sollten, so verstand es sich von selbst, daß ihre Producte sowohl dem allgemeinen Tempelgedanken dienen mußten, wie in Folge dessen unter einander in ästhetische Verbindung zu treten gezwungen waren. Schon früher haben wir dieß besprochen und hervorgehoben, daß gerade hierin ebenfalls ein bedeutender Grund liege, weßhalb die griechische Kunst in allen Branchen zu einer so gleichmäßigen Höhe sich emporgeschwungen habe. Die Künste also, welche einmal an den Bezirk des Sanctuariums gebannt waren, mußten sich zu einheitlichem Wirken vereinen, wodurch nicht nur ihre Charakteristik, der in ihnen lebende Geist, ein identischer bleiben konnte, sondern deren Werke überhaupt durch jene geistig organische Verschmelzung im günstigsten Lichte sich präsentirten. So sehen wir denn Architektur und Plastik an dem hellenischen Tempel in steter harmonischer Vereinigung ihrer Producte auftreten. Letztere schließt sich an die Architektur, als der stärkern Schwester, an, doch ohne sich ihr unterzuordnen. Sie leiht derselben ihre Gebilde zu der Ausschmückung und Verherrlichung jener, doch diese gibt ebenso aus freien Stücken ihre Elemente (Theile) zu dienenden Functionen für die Werke der Plastik her und gestattet neidlos deren Entfalten daselbst. Durch eine solche, der Vernunft und dem Schönheitssinn entsprechende Einigung dieser Künste, geht der Begriff einer Unterordnung der einen oder andern unter sich verloren, welcher sich ja auch unbedingt antithetisch gegen den organischen Gedanken des Tempelgebildes selbst verhalten würde. Die Gesetze, welche die beiden Weisen hierbei stets beachtet, kann man ungefähr in Folgendem zusammenfassen. Der plastische Schmuck wurde nur an jenen Theilen des Baues angebracht, welche als natürliche Ruhepunkte des mo-

numentalen Gebildes erschienen, oder an solchen inactiven Elementen, woselbst der ornamentale Schmuck deren symbolische Idee noch entschiedener auszudrücken half. So der statuarische Schmuck des Tympanonfeldes und der Metapen, ferner die Akroterien wie der Schmuck des äußern Dachwerks als Ausdruck der freien Endigung, sodann das Torusgewinde mit der Idee des umschließenden Geflechtes und anders mehr. Niemals trat jedoch die bildnerische Decoration da auf, wo die Passivität des Bautheiles solches nicht gestattet, oder solches dem struktursymbolischen Gedanken feindlich gewesen wäre. Deshalb finden wir in guter Zeit alle aktiven Bauglieder stets ohne plastischen Schmuck, indem höchstens ihre Juncturen mit dem folgenden Gliede eine mehr allegorisch ornamentale Zier erhalten.

Außer dem Schmuck an den äußern oder auch innern Wänden und sonstigem Zubehör des Tempels, wie den Peopylacem und dem wo möglich noch architektonisch ausgebildeten Peribolus, war der Plastik noch ein Gebiet hier in dem heiligen Bezirke eröffnet. Es ist die statuarische Kunst, welche in der Darstellung von Göttergestalten eine reiche Ausbildung fand. Diese Branche derselben mag füglich noch älter als deren Verwendung an dem Tempel selbst gehalten werden, da die Götterbildnerei gewiß ein höchst alter Usus ist. Doch muß man hier etwas unterscheiden, da diese Statuen in zwei Gruppen zu theilen sind, die wiewohl momentan in einander übergehen, doch ihrer Wesenheit nach verschieden sind. Ich meine jene alten puppenhaften Wesen, die sich zwar ziemlich lang, durch hierarchisch religiöse Einflüsse bedingt, erhielten, und solche Göttergebilde, an welchen die Kunst sich schon frei oder doch freier als an jenen, bethätigte. Erstere waren freilich die ursprünglichsten, doch ihre Durchbildung zu wahrer Kunstschönheit verdanken sie nicht sich selbst, sondern der von Fesseln einer fanatischen religiösen Idee weniger beengten Kunstbethätigung am Aeußern des Heiligthums. Hier konnte sich die Plastik freier entwickeln und nachdem dieselbe so eine höhere geistige Stufe erreicht hatte, so ergab es sich von selbst, daß dies einen segensreichen Einfluß auf die innere statuarische Götterbildung ausüben mußte. Doch war es nicht allein die plastische Entfaltung am Tempel selbst, welche den Schritt von der typisch conventionellen Fratze zum naturgetreuen Götterbild vollbrachte, da auch die plastischen Werke am Aeußern des Tempels selbst noch in mancher Beziehung durch traditionelle Vorschriften gebunden waren, wie wir ja vornehmlich in der Ausbildung des Gesichtsausdrucks noch in später Zeit (wie an den Aegineten) eine typische Maskenhaftigkeit wahrnehmen. Hier waren es nun die Kämpfergestalten, welche durch die Sitte den Siegern in den Olympischen Spielen eine Statue zu errichten in die Mode kamen, die diesen Uebelstand beseitigten. Denn wenn man auch dabei zunächst keine

Portraitstatuen *) schuf, so hatte man doch die Freiheit der Figur einen geistigen Ausdruck zu geben und ihr Gesicht so schön als möglich durchzubilden.

Wohl erwuchs der Kunst durch jenen Zwang ein großer Vortheil, indem sie davon bewahrt wurde zu schnell dem Realismus zu verfallen. Es ist sicherlich nicht unrichtig, wenn wir daher gerade das, was die hellenische Plastik so besonders auszeichnet, nämlich der würdige ideale Typus ihrer Götterfiguren, dieser Ursache großentheils zuschreiben.

Nachdem sich nun die Plastik alles Conventionellen entwunden, beschränkte sich dann ihre höchste Bethätigung zunächst stets auf die Bildung von Göttergestalten. An die Stelle der unvollkommenen Idole waren die herrlichen chrisylelephantinen Werke, wie ein Olympischer Zeus getreten, ebenso erfüllten Metopen wie Giebelfelder mythologische Darstellungen; alles bis zur Einzelheit die Vollkommenheit seines Meisters bezeugend. Wir werden im Weitern hierauf zurückkommen und wenden uns nun zur Betrachtung der speziellen Perioden nebst Schulen hellenisch plastischer Bethätigung selbst.

Die Archaische Zeit.

Wir begreifen in dieser Periode die Werke von der ersten Olympiade bis zu den Perserkriegen, es ist die Zeit des kindlich Primitiven bis zum Beginne der geistvolleren Kunstäußerung. In sie fällt dann noch besonders die Bildung der hölzernen grotesken Göttergestalten. Wir können dieselben, wie aus Vorhergegangenem sich ergab, gar nicht als Produkte einer eigentlichen Kunstanschauung betrachten und dürfen sie daher füglich als Mißgeburten eines hierarchischen Fanatismus übergehen. Außer diesen sind uns noch von sonstigen plastischen Werken vornehmlich 2 Statuen erhalten, die von besonderer Wichtigkeit sind, da sie uns grade die beiden Endpole dieser Periode charakterisiren. Außerdem bieten sie das große Interesse, daß sie dieselbe Figur darstellen, so daß uns durch ihre Vergleichung so recht der stilistische Unterschied derselben entgegentritt. Es sind die Apollostatuen von Thera und Tenea. Erstere, welche wohl noch aus dem siebten Jahrhundert stammt und dem Beginne dieser Kunstepoche gewiß nahe kommt, zeigt uns eine noch in höchst alterthümlicher Weise aufgefaßte stehende Figur. Dieselbe hat etwas steifes, strammes und erinnert mit ihren anliegenden Armen und etwas plumpen Oberkörper

*) Das Gesetz verbot eine Portrait ähnliche Statuen zu setzen, wofern nicht der Betreffende schon zum drittenmal den Siegespreis erlangt hatte, was nur höchst selten vorkam, daher in Betreff der Statuen im großen Ganzen keine Geltung haben kann.

noch an barbarische Weise. Allein obwohl diese Mängel vorhanden, so tritt uns in ihr doch auch etwas entgegen, was uns an alten Asiatischen wie Aegyptischen Statuen niemals begegnet. Es ist der freiere Geist, das entschieden ausgesprochene Bestreben etwas der Natur ähnliches zu schaffen, welches unläugbar schon in diesem plastischen Gebilde lebt, wenn auch das Resultat in Folge unausgebildeter künstlerischer Fertigkeit noch unvollkommen genug ausfiel. — Der Gott ist in jener Statue in schreitender Stellung dargestellt, im Ganzen mit steifer Haltung und einer eigenthümlich lächelnden Miene. Wir finden Letzteres bei allen Statuen älterer Zeit und müssen solches mindestens großentheils einen hierarchischen Einfluß zuschreiben, welcher die Ausbildung des individuellen Gesichtstypus bei Göttergestalten verbot. Die zweite Figur zeigt uns eine schon weit ausgebildetere Gestalt. Die Glieder sind sehr kräftig, fast zu stark, doch ist die Muskulatur schon ziemlich richtig verstanden. Bemerkenswerth ist, daß die Figur schon einen etwas bessern Gesichtsausdruck als jene erstere besitzt; man erkennt in derselben das feste Bestreben einen charakteristischen Typus der Gestalt zu verleihen, was auch an den Theilen des Körpers, welche an sich markirter hervortreten, gut gelungen ist. Die ganze Erscheinung der Statue spricht für ihre Alterthümlichkeit, und sie kann mit vollem Recht als Zeuge für die Kunstäußerung der zweiten Hälfte dieser Periode gelten. Dafür nämlich, daß die Figur zum mindesten einem alten Werke nachgebildet ist, zeigt ja ihre noch bedeutend unvollkommenere Behandlung der Körpertheile als solches bei allen spätern Werken der Fall ist. Sie ist die Grenze der alten noch nicht aus der Starrheit getretenen Weise, und der zum Selbstbewußtsein gelangten freien Kunstbethätigung. So die schon vom Körper gelösten Arme, so der wenn auch nur leise nach Vorwärts bewegte Kopf, wie die ganze ausführlichere Muskelbehandlung uns an das Lebensvolle erinnern, und das Werk in den Anfang des 6. Jahrhunderts setzen lassen.

Sodann müssen wir noch einiger Reliefs, wenn auch nur flüchtig erwähnen, in welchen uns ebenfalls dieser Stil entgegentritt. Es sind vorerst die Figuren der Epistyls von dem Tempel zu Assos, in dem besonders eine gewisse Lebhaftigkeit in den Darstellungen sich ausspricht, im Uebrigen jedoch der erwähnte Typus vorherrscht. Sodann die Metopen von Selinus, und endlich die sitzenden Statuen von der heiligen Straße zum Tempel der Branchiden bei Milet. Letztere sind von der größten Wichtigkeit, da sie uns den verschiedenen Geist der Dorischen und Jonischen Stämme, wie solcher sich bei diesen anfänglichen plastischen Gebilden bereits zeigt, deutlich vor die Augen führen. Beide Werke sind analog unvollkommen, zugleich beweisen sie dieselbe Kunststufe und den nämlichen künstlerischen Geist, doch charakterisirt sich gerade an den Unvollkommenheiten

der verschiedenartige Sinn der beiden hellenischen Stämme. So sind die Figuren der Metopen von Selinus höchst plump mit einem derben Ausdruck in ihrem ganzen Wesen. Außer der conventionellen Fratze beweisen sie eine noch höchst kindliche künstlerische Durchbildung. Doch sind sie nicht ohne Aktion und das Bestreben nach Lebendigkeit in Gruppirung wie Darstellung der Einzelnen ist unverkennbar. Die Gestalten jener heiligen Straße sind etwas zierlicher in ihrer Durchbildung, ebenso zeigt der Gesichtsausdruck hier schon mehr den zarteren jonischen Sinn. Im Uebrigen entbehren jedoch die Statuen das Lebendige der Darstellung der ersteren. Sie sitzen ruhig da in ziemlich steifer Haltung mit wenig oder gar nicht bewegten Armen und erinnern hierin noch wirklich an barbarische Kunstweise. Endlich ist dann noch eine Eigenthümlichkeit, welche letztere von dem Dorischen Werk unterscheidet, und der spätern jonischen Plastik überhaupt noch eigen ist. Es ist die reiche schwere Gewandung der Statuen, welche die Körpertheile allzusehr versteckt und leicht zu höchst unkünstlerischen Motiven, wovon uns die christlich byzantinische Kunst das abschreckendste Beispiel gibt, führen kann. Bei den dorischen Gestalten finden wir gerade das Gegentheil, denn hier ist fast gar keine oder in Wahrheit keine Gewandung vorhanden. Dies ganz Nakte ist gewiß für manche Figuren wie für Heroengestalten ganz am Platze, allein die Darstellungsweise kann doch nicht allen Anforderungen der Plastik genügen. Eine leichte, malerische Bekleidung ist nicht allein oft nothwendig, sondern vermehrt, wenn ästhetisch angebracht, die Schönheit des Werkes gewiß in bedeutender Weise. So finden wir denn auch diese beiden antithetischen Durchbildungen in der zum höchsten Selbstbewußtsein gekommenen hellenischen Kunst, nämlich der hohen Attischen Schule harmonisch vereint.

Die Nacharchaische oder ernste Periode.

Wir begegnen hier einem kleinen Zeitraume, ungefähr vom Beginne der Perserkriege bis zur Zeit des Phidias und Polyklet. Die Werke dieser Periode bilden den Uebergang von jener allzustarren alterthümlichen Weise zu dem erhabenen Stile, und zeigen in Anbetracht der kurzen Zeit, in welcher sie entstanden, eine auffallend rasche Entwicklung dieser Kunst. Der Grund hiervon liegt in den socialen Verhältnissen des Landes, mit welchen ja die griechische Kunst stets den gleichmäßigen Gang gieng. Denn zur Zeit der Kriege mit den Persern nahm das patriotische Interesse Alles in Anspruch und nach dem alten Spruche: „inter arma silent musae“ fand eben die Kunst*) so ziemlich gar keine Pflege. So konnte es denn auch

*) Wenigstens auf dem Festlande selbst.

kommen, daß kurz nachher ihre Produkte dem Geiste der Zeit eigentlich gar nicht entsprechend erschienen, sondern an weit unausgebildetere Verhältnisse erinnern. Hiervon gibt das Portraitrelief des Aristion, eines Athenischen Hopliten, von Aristokles einem Meister der altattischen Schule gearbeitet (was durch eine Inschrift beglaubigt ist) den schlagenden Beweis. Wir können das Relief in die Zeit kurz nach der Schlacht bei Marathon, ungefähr in die 75. Olympiade, versetzen. Vergleichen wir diese Stele mit Werken kurz darauf folgender Zeit, so herrscht hier ein kaum begreiflicher Unterschied. Wohl zeigt dieselbe den hellenischen Kunsttypus wie einen bedeutenden Fortschritt vor den ältesten griechischen plastischen Gebilden, allein sie entspricht gewiß ebenso wenig einem vollkommenen Kunstwerke. — Es war natürlich, daß die Kunst in Griechenland nach jenen Befreiungskriegen gleichwie die nach Außen sich bethätigende Macht von Hellas selbst einen höchst rapiden Fortschritt nahm. So treten uns denn auch bald Werke entgegen, welche wenigstens an die höchste Kunstausbildung sehr nahe grenzen. Ich erwähne vor Allem die viel bekannten Statuen der Tympanonfelder des Tempels von Aegina. Das einzige, was hier noch an Zwang der künstlerischen Freiheit erinnert, ist der komische Ausdruck der Gesichter, im Uebrigen zeigen alle Figuren eine gesunde, naturwahre künstlerische Auffassung und Darstellung. Die Körper sind nicht überladen muskulös, doch athletisch durchgebildet; ihre Bewegung wie die Gruppirung ist frei und meisterhaft. Wir sehen in ihnen schon wahrhaft geistvolle Gebilde, welchen nur noch eine geringe Linderung der Strenge der Formen zu der Berechtigung der höchsten Kunstschönheit fehlt. Diesem Mißstande, welcher wohl dem dorischen Geist selbst zugeschrieben werden muß, halfen dann die Werke eines der letztern der vielen Künstler dieser Zeit, des Myron (Schüler des Ageladas) aus Eleutherae gänzlich ab. Er ist der erste Vertreter der hohen attischen Schule und wir erblicken in ihm den Uebergang zu der idealen Kunstbildung der folgenden Zeit. Sein vornehmliches Verdienst ist die Kunst von allem Zwange und aller Steifheit befreit zu haben. In seinen Werken tritt uns die herrlichste Naturwahrheit, das physische Leben in schönster Durchbildung entgegen. Seine Statuen sind lebensvoll, doch bewahrt sie der in ihnen ausgesprochene würdevolle Ernst vor einem allzu realistischen Typus. Sie sind das Analogon zu den letzten Tempeln des vollendeten dorischen Stils, wie wir diese stilistische Reinheit in einem Tempel von Segesta und andern gleichfalls erblickten. Seinen Werken fehlt zwar Nichts um sie zu tadellosen künstlerischen Schöpfungen zu stempeln, allein das Seelenvolle der Gebilde der folgenden Zeit mangelt denselben noch und wir können ihnen deshalb nicht den Preis höchster hellenischer Kunstäußerung zuertheilen. Jener Unterschied künstlerischer Be-

thätigung beider Perioden tritt uns recht klar bei der Vergleichung der zwei Discoboli, jenes des Myron und desjenigen, welcher einem etwas spätern attischen Künstler, dem Alkamenes, zugeschrieben wird, entgegen. Ersterer stellt einen Jüngling dar welcher im Begriffe ist gerade die Wurfscheibe fortzuschleudern, letzterer einen solchen, welcher in stillem Siegesbewußtsein zu dem Wurfe antritt. Wie in dieser Aeußerlichkeit, so beweist auch die Durchbildung der beiden Gestalten den verschieden in ihnen wohnenden Sinn. Ersterer, eine anatomisch trefflich gebildete Gestalt, ist in seiner Leidenschaftlichkeit wie strengen Behandlung der Formen etwas zu naturwahr, und das Realistische tritt noch zu stark hervor. Bei dem Discobolus des Alkamenes hingegen finden wir weder jene allzu starke Erregtheit, noch sind dessen Körperformen zu abstrakt durchgebildet, vielmehr lebt in demselben ein Geist, der zwar das Realistische wohl berücksichtigt, dasselbe jedoch in idealer Weise zu modificiren verstand, und dem ästhetischen Kunstbegriffe in vollstem Maße entspricht.

Die erhabene Periode.

Es ist die Zeit der Vollendung der wahren nationalen hellenischen Plastik, und wird mit dem vollsten Rechte wegen des reinen von allem Materiellen ungetrübten Geiste, der in ihren Gebilden athmet, als die hohe Schule bezeichnet. Die unerreichte Vollkommenheit dieser Kunstperiode bestand in der durchgebildeten Idialität ihrer Werke verbunden mit dem tiefen Seelenvollen in deren Ausdrucke.

Es sind zwei Schulen, welche die höchsten Produkte dieser Periode lieferten und die wiederum durch zwei vortreffliche Meister vertreten wurden. Vorerst die Athenienſische, woselbst der Meister aller Meister der Bildnerei, Phidias, als leuchtender Stern hervorstrahlt, und die Peloponnesische, in der Polykleitos aus Argos die Siegespalme in dieser Kunst davontrug. Die Werke jener Meister bilden daher gleichsam die Norm der Kunststufe dieser Zeit. Ihr Verdienst ist vor Allem, daß sie in die Kunst das geistig Charakteristische brachten, und das allzu strenge der früheren hellenischen Plastik in schönster Weise mildern, sodann jene höchste und schwierigste Aufgabe der bildnerischen Darstellungsweise, die edle ideale Erscheinung der Gebilde herzustellen, auf das Vortrefflichste erfüllen. Es kann Niemand leugnen, daß jenen Gestalten, wie den Statuen eines Parthenon, der Begriff des materiell Sinnlichen gänzlich fehle. Die Kunst offenbart sich in ihnen als wahrhaft reines, dem Irdischen enthobenes göttliches Sein, welche Größe der ästhetischen Vollendung sie niemals wieder erreichen sollte.

In diese Zeit fällt zugleich die vollständige Durchbildung der Chrys-

elephantinen Kolossalstatuen, wie denn die zwei bedeutendsten Werke jener berühmten Meister, der olympische Zeus und die Hera im Tempel bei Argos solche plastische Gebilde waren. Diese bildnerische Darstellungsweise erinnert unzweifelhaft in ihrer Größe wie Metallbekleidung an die alte barbarische Kunst. Allein die Erscheinung jener Gestalten mußte etwas Wunderbares, über dem gewöhnlich menschlichen stehendes bewirken, und sie waren somit künstlerisch wohl berechtigt. Im übrigen erstreckt sich die bildnerische Betheiligung dieser Periode auf alle Branchen der Plastik und in jedem Zweige wurde das Vortrefflichste geleistet.

Die anmuthige Periode.

Mit dem peloponnesischen Kriege, in welchem die siegende Volkspartei ihre rohe Zerstörungswuth auf alles, was im Staate Ansehen besaß, erstreckte, mußte freilich auch die Kunst in ihrer Bahn gehemmt werden. Ein momentaner Stillstand konnte nicht ausbleiben, wenn man bedenkt, daß selbst der theuerste Freund der Musen, Phidias, wegen der Freundschaft zu seinem Gönner Perikles der Wuth der Plebs erlag. Als nun nach jenen Bürgerkriegen die staatliche Organisation wieder hergestellt, und hiermit den Künsten die Pflege abermals gesichert war, so blühten sie zwar sehr bald zu neuer Größe empor, doch jener Geist, der vorher in denselben gelebt, war aus ihnen gewichen. Solches war nun auch in dem ganzen Vorgange wie dem Resultate jener staatlichen Unruhen bedingt. Denn mit dem Peloponnesischen Kriege wurde nicht nur der Sturz der früher den Staat leitenden Personen, sondern der Fall des bestehenden politischen Princips selbst herbeigeführt. Griechenland verlor das, was für seine äußern wie innern Zustände gleichsam das typische Characteristicum bildete, nämlich seine demokratische Verfassung. Hierdurch kamen nicht nur andere Elemente ans Ruder, sondern das ganze sociale System und mit ihm nothgedrungen die geistige Sinnesweise der einzelnen Bürger selbst mußten eine Metamorphose erleiden. Unter solchen Umständen ergab es sich von selbst, daß auch die Künste ihren Typus änderten. Dieß ersehen wir vor Allem bei der Architektur, welche in dieser Zeit das holde Ebenmaß verließ und in dem Ueberladenen wie Erstarrten allmählig den Untergang ihrer Größe fand. Der würdige Ernst und mit ihm die Einfachheit war aus dem Volke gewichen und der mäßige, für das Gemeinwohl sich aufopfernde, Sinn hatte der Genußsucht wie der Eigenliebe den Platz geräumt. Diese Zustände wirkten nun, wie wir bereits im frühern bemerkt, vorerst schädlich auf die Architektur, welche von hier an zu verfallen beginnt. Wenn nun solches von den beiden andern bildenden Künsten

im Grunde noch nicht gesagt werden kann, so büßten diese doch das Nationale, eigenthümlich Hellenische ein. Die Polychromie verliert zunächst ihren monumentalen Charakter und mit ihm die organisch harmonische Vereinigung mit der Architektur; während die Plastik ihren idealen Geist einbüßt und ihr ästhetischer Werth, wenn auch nicht direkt doch sehr bald, zu verschwinden beginnt. Die Ursache, weshalb letztere Künste nicht zugleich mit der Architektur ihre künstlerische Bedeutung verlieren, liegt darin, daß dieselben stets mehr, als diese, von der Individualität des betreffenden Meisters bedingt sind. Wenn nun ein Individuum füglich auch nicht gänzlich unbeeinflußt von den Zuständen, in welchen es lebt, bleiben kann, so ist es doch auch nicht nöthig, daß dasselbe alles Widrige seiner Zeitverhältnisse in sich excerpire. So treten uns denn wohl noch in dieser Zeit in Griechenland vortreffliche Charaktere, wie ein Demosthenes, Epaminondas und Pelopidos und viele andere würdige Männergestalten entgegen. Hatte nun die Plastik auch ihre geistige Hoheit in großem Maße eingebüßt, so war ihr damit doch nicht alle Idealität entschwunden. Zugleich erwuchs ihr aber ein bis jetzt nicht gekanntes Motiv, nämlich das mehr menschlich Gefühlvolle, was in dem Sentimentalen, Leidenschaftlichen wie Pathetischen seinen Ausdruck fand.

Dieß waren freilich höchst gefährliche Motive, welche dem materiell Realen in der Darstellungsweise geradezu die Thüre öffneten, doch brachten sie zugleich in der Kunst das menschlich Fühlende und Innige zum Vorschein, was als Gemeingut allen spätern Geschlechtern verbleiben sollte.

Auch diese Periode ist von zwei würdigen Meistern, nämlich Skopas und Praxiteles, vertreten. Ersterer erscheint gleichsam noch als Fortsetzer der erhabenen Zeit, doch fehlt schon seinen Werken die ruhige Hoheit der Gebilde seiner Vorgänger. Dieselben stehen uns jedoch unstreitig menschlich näher als jene, sie lassen uns etwas empfinden, das wir bis hierher noch nicht empfunden, nämlich das Lebensgefühl. Dieß wird uns deutlich werden, wenn wir die in stiller Majestät sich präsentirenden Gottheiten eines Parthenongiebels mit einer Venus von Milo, oder die Figuren der Amazonenkämpfe am Tempel von Phigalia mit den der Niobidengruppe vergleichen.

Jener Gedanke des Lebensvollen spricht sich nun noch weit schärfer in den Gebilden des jüngern Zeitgenossen, des Proxitiles, aus. Den Werken dieses Meisters fehlt bereits fast gänzlich der Ernst, wie sie ja schon im Alterthum als besonders anmuthig und den Menschen erheiternd gepriesen wurden. Dabei halten sie jedoch noch die glückliche Grenze zwischen ideal und real und besitzen noch einen vollgültigen ästhetischen Kunstwerth. Das heroisch Robuste war niemals der Gegenstand der Darstellung

dieses Künstlers, obwohl derselbe, außer dem lieblich Milden, auch das Sentimentale darzustellen verstand. Hiervon gibt noch die Copie seiner unübertroffenen Statue des Eros, welche den Liebesgott als Jüngling, der zum erstenmal das schmerzlich süße Gefühl der Liebe empfindet, vorstellt, den glänzendsten Beweis. Seine Kunst in dem Bilden des Anmuthigen bezeugen uns ebenso hinlänglich die erhaltenen Copien seiner Knidischen Venus. Die Statue unterscheidet sich von der sogenannten Aphrodite von Melos, welche ungefähr die Kunstweise des Scopas repräsentirt, dadurch daß sie nicht mehr wie diese, eine Macht- und Siegesbewußte Göttin, sondern die sehnsüchtige, liebebedürftige Jungfrau darstellt. Im übrigen ist die Figur jedoch noch von dem Begriffe des Materiellen und sittlich Unreinen, wie wir solches in der spätern, zwar anatomisch schönen, doch hetärischen Gestalt der mediceischen Venus gewahren, noch gänzlich frei.

Mit diesem Meister erreichte auch die Plastik der Griechen das Ziel ihrer Größe. Der Realismus nimmt nach ihm stets mehr überhand und verkündet sich theils in dem Uebertriebenen, allzu massenhaftigen, theils in dem sinnlich Materiellen der Darstellungsweise. Wohl feierte noch die Kunst der folgenden Periode in den Heroengestalten eines Lysippus oder den kriegerischen Darstellungen der pergamenischen und endlich den verschiedenartigen Statuen der Renaisanceperiode der atheniensischen Schule noch ziemlich bedeutende Triumphe. Allein alle diese Werke entbehren vorerst die eigene Ursprünglichkeit, da dieselben zum großen Theil ihre Motive den frühern entlehnten, sodann fehlt ihnen ohne Ausnahme der reine ideale Geist, in welchem doch stets die Würde des Kunstwerks bedungen ist. Wir müssen daher in der letzten Periode die äußerste Entwicklungsstufe hellenischer Bildnerei erblicken und sind daher nicht mehr genöthigt die spätern plastischen Kunstprodukte zu berücksichtigen.

Die Polychromie.

Allgemeine Betrachtungen.

Diese letzte der drei Schwesterkünste nahm gleich den übrigen ebenfalls bei den Griechen den analogen Gang mit den Kulturperioden und politischen Verhältnissen des Landes selbst. Sie vertrat nicht nur die gleiche Kunststufe mit den andern Weisen, sondern ihr ganzes Wirken vereinigte sich mit diesen selbst zu einem abgeschlossenen Ganzen. Ihr Hauptwirken war daher in guter hellenischer Zeit gleichfalls auf den Tempel und dessen

nächste Umgebung beschränkt. Freilich können wir uns von ihrem eigentlichen Sein keinen vollständigen Begriff machen, da nur höchst lücken- und mangelhafte Ueberreste auf uns gelangt sind. Das „wie" dieselbe gewesen, ist daher weder fest zu bestimmen, noch ist solches zunächst für uns von besonderer Wichtigkeit. Vielmehr liegt uns die Frage vorerst vor, auf was sich denn die polychrome *) Behandlung an dem Tempel erstreckt habe, da hieraus ja das Verhältniß, in welchem sie zur Architektur und Plastik steht, direkt sich erklärt.

Bekanntlich ging das Bestreben der hellenischen Kunstweise stets darauf hin die Kunstwerke als vergeistigte, idealistisch durchgebildete Wesen erscheinen zu lassen. So war das Streben ihrer Architektur immer darauf gerichtet ihren Produkten den Schein einer organischen Individualität zu verleihen, die Emancipation der Structur von der Materie zu bewerkstelligen. Zur Erreichnng dieser Idee mußte diese nun sich nicht nur der Werke der beiden andern Künste bedienen, sondern sie mußte jene ihrem Kunstschema geradezu einverleiben, indem sie sich mit ihnen zu einem harmonischen Ganzen assimilirte.

Um dieses Ziel zu erreichen, durfte sie keine Mittel verwerfen noch scheuen, welche jenen Gedanken beförderten. Nun war ihr in der polychromen Ausschmückung vor Allem ein Motiv in die Hand gelegt, den rohen Stoff, dessen Erscheinen immer der organischen Idee heterogen sein mußte, zu verdecken. Daß die malerische Ausstattung der Tempel schon in alter Zeit stattfand ist unbezweifelt, da man ja in der ganzen Zeit, als man mit Kalkstein baute, diesem stets einen Stucküberzug und folglich auch eine Farbe verlieh. Ebenso unbezweifelt ist die Thatsache, daß man noch zur Zeit des Marmorstils polychromen Schmuck anwendete, da dieß augenscheinlich beglaubigt ist. Mit den erhaltenen Farberesten ist freilich keineswegs bewiesen, ob der ganze Tempel bemalt war oder ob nur ein Theil, vielleicht die für Ornamentation sich gerade eignenden Bauelemente, mit Farbe versehen waren. Wie gesagt, können die vorhandenen Ueberbleibsel malerischen Schmucks dieß nicht entscheiden und man muß sich auf das spekulative Forschen verlassen und wiederum der ästhetischen Kritik es zur Beurtheilung übergeben.

Ein Hauptgrund, welcher gegen eine völlige Bemalung zu sprechen scheint, ist die Frage, warum man sich denn eines so kostbaren Stoffes, wie des Marmors bedient habe, wenn dieser doch nicht in seiner natür-

---

*) Ich bemerke hier im Voraus, daß ich bei der Betrachtung der Polychromie im Wesentlichen die Ansicht des Herrn Prof. Semper vertreten werde.

lichen Schönheit hervortreten sollte? Unserer heutigen Anschauung gemäß möchte man solches freilich für unsinnig halten, allein wir müssen beachten, daß die Antike nicht dieselbe künstlerische Anschauung wie wir besaß; außerdem treten auch sehr vernunftgerechte Nebenbedingungen hinzu, welche jenen Einwand zu entkräften im Stande sind. Vorerst berücksichtige man, welchen großen Werth alle alten Völker auf den Stoff eines Werkes legten. Ja dieß ging soweit, daß man ein gleich vollendetes Kunstwerk dann höher achtete, wenn sein Material nur werthvoller oder einfach schwerer zu bearbeiten war. Sodann bot der Marmor auch für die Kunst einen bedeutenden realen Vortheil. Denn vermöge seiner Homogenität und feinen Korns eignete er sich sowohl zu gewagteren, leichteren Constructionen wie zu feinerer Ornamentation und besonders zu vollkommenerer statuarischer Bildung. So zeigt uns denn die Geschichte, daß seine Aufnahme in Hellas (Festlande) gerade zu jener Zeit erfolgte, als die Kunst zur Pforte ihrer Vollendung gelangt war und der Schritt von der allzu abstrakten Monumentalität zur freieren ideal geistigen Kunstbethätigung erfolgen sollte. Einen weiteren unschätzbaren Vortheil gewährte der neue Stoff ferner dadurch, daß man bei ihm das Leukoma, den Stucküberzug, der schwer herzustellen war und von welchem die Trefflichkeit der Erscheinung des ganzen Werks abhing, nicht bedurfte. Dadurch war nicht allein die Mühe der Bereitung dieses erspart, sondern eine weit bessere und dauerhaftere Unterlage geboten, auf welche sich dann die enkaustische*) Uebermalung desto schöner ausbreiten konnte.

Endlich liegt dann noch ein Grund vor, welcher den Einwand, daß ja durch die Bemalung des Marmors dessen schöner Glanz verloren gegangen sein müsse, gänzlich zu entkräftigen vermag. Wir dürfen uns nämlich unter jener polychromen Bemalung nicht unsere neuere Weißtünchnerei, die gewiß nur dazu gemacht wäre das Schöne eines Kunstwerkes zu verdecken und in Wahrheit zu verschmieren, vorstellen. Vielmehr diente die hellenische Wachsmalerei gerade dazu den Glanz des Marmors in ästhetisch gedämpfter Weise durchschimmern zu lassen, wodurch der Tempel etwas Luftiges, Idyllisches, ja ein Ueberirdisches Ansehen erhalten mußte. Dieß berücksichtigend sind wir daher vollends berechtigt, eine allgemeine polychrome Behandlung (wenn sie, wie sich zeigen wird, an manchen baulichen Elementen auch nur monochrom war) des ganzen Tempels anzunehmen.

---

*) Freilich muß man dabei einer Kausis und Enkausis unterscheiden (Semper) auf deren Unterschied im folgenden zurückzukommen sein wird.

Somit wäre der Beweis für die polychrome Behandlung in Betreff der Structurtheile wie für das ornamental Decorative des Werkes gewiß vollgültig geführt. Es bleibt uns jedoch noch die Frage zu erledigen, ob denn auch die statuarische Ausschmückung des Tempels bemalt gewesen sei? Daß auch die plastischen Gebilde eine farbige Ausstattung wie selbst metallotechnischen Schmuck erhielten, beweisen uns noch erhaltene Farbenreste griechischer Denkmäler, so zeigen zum Beispiel die Karyatiden des Erectheions an ihren Gewändern malerischen Schmuck. Leider liegt uns jedoch kein augenscheinlicher Beweis vor, daß die Alten auch das Fleisch der Figuren bemalten. Denken wir uns aber eine weiße Marmorstatue deren Gewandung bunt bemalt, deren Gesicht, Hals und Hände jedoch weiß gelassen wären, und diese Figur soll dazu noch, wie solches ja bei den Gestalten der Tympanonfelder stattgefunden, vor einem bunten Hintergrund stehen, so wird eine solche gewiß keinen schönen Eindruck machen. Da es nun einmal feststeht, daß die Alten ihre Statuen doch zum Theil übermalt, so müssen wir auch annehmen, daß die nackten Körpertheile derselben, wenn auch nur einen durchsichtigen, leichten, doch stets einen Grundton erhielten. Zu diesen ästhetischen Gründen der Beweisführung für die totale Polychromie gesellen sich nun außerdem noch traditionelle Belege aus den Aussprüchen der Autoren, welche unsere Ansicht zu bekräftigen im Stande sind.

So berichtet uns Plinius, daß Praxiteles auf die Frage, welche seiner Statuen ihm am besten gefielen, geantwortet habe: „Diejenigen, welche Nikias bemalt hat". Nun wissen wir aber, daß die meisten Statuen dieses Meisters und geradezu seine besten, wie die Venus von Kneidos, der Himeros u. a. m., nackt waren; wir sind daher unbedingt genöthigt anzunehmen, daß hier auch die Körpertheile bemalt gewesen. Wenn wir jetzt zwar keine Spuren mehr von einer solchen Bemalung *) finden, so erklärt

---

*) Zum weitern Beweise dafür, daß man eine durchgehende Bemalung annehmen muß, führe ich noch einzelne Citate aus alten Autoren an. So sagt Lukian in seinen Amores 34 an einer Stelle, welche auf das Alter und die allgemeine Verbreitung der Polychromie steinerner Wände hinweist: — *Καὶ γυμνὴν τοίχων ἀμορφίαν εὐανθέσι βαφαῖς χρωμάτων κατέγραψαν* (scilicet. die Menschen erbauten Häuser ꝛc. —) und die nackten Wände wurden mit schön gemusterten Farbentünchen bedeckt.

„Suidas" erklärt das Wort *„κονιάται"* (Tüncher) mit *„οἱ τοὺς τοίχους παραχρίοντες"* die welche die Mauern färben, was sich auf die Koniasis, welche stets mit dem Stuckbewurf verbunden war, bezieht.

Ebenso erhellt aus einer Stelle des Vitruvius (VII) daß die dealbatio und expolitio stets mit der Polychromie verbunden war. So Vit. VII. 5. I. „Utinam dii immortales fecissent ut Licinus revivesceret et corrigeret hanc amentiam tectorumque errantia instituta".

sich dieß daraus, daß man zur Behandlung der Körpertheile selbst eine feinere Farbe als zur Gewandung der Statuen genommen hat und dieser leichtere Wachsüberzug mit der Zeit einfach verschwunden ist.

Ehe wir zur periodischen Entwickelung der griechischen Malerei übergehen, will ich noch wenige Worte über diese Kunst in heroischer Zeit und deren Verhältniß zur folgenden Periode vorausschicken. Bei den höchst spärlichen Resten aus jener Zeit der Anakten wie selbst der ursprünglich hellenischen Kunstperiode ist uns freilich keine tiefere Einsicht in jene Weisen selbst geboten. So viel man noch urtheilen kann, bestand die Vorhomerische Malerei gleich der asiatischen in einer mosaikartigen Inkrustation, doch kam ebenso die natürliche Farbenbemalung vor. Der Stil, soweit wir solchen noch in den wenigen erhaltenen Scherben zu erkennen im Stande sind, zeigt ebenfalls eine barbarisch groteske Kunstweise und wir müssen ihm deshalb auch dieselbe Bedeutung, gleich den übrigen Künsten jener homerischen Zeit, in Bezug auf die spätere griechische Kunstweise einräumen. Was die Hellenen von ihm wirklich entlehnt ist wegen des Mangels und der Unvollkommenheit der Reste nicht zu bestimmen. Da eine Erörterung von solchem doch nur auf unmaßgebliche Annahmen führen würde, so verlasse ich hiermit diese Periode und wende mich zum eigentlichen Hellas.

Die Archaische Zeit.

Die Art der Bemalung dieser Periode trägt zwar noch einen an das barbarische in manchen erinnernden plastischen Charakter, doch beweist

---

Dabei müssen wir unter politio nicht ein Poliren in unserm Sinne, sondern nur eine sorgfältige Ueberarbeitung des Stückbewurfs verstehen.

Sodann sei noch eine Stelle des Plinius (XXX. VI. 15) erwähnt, welche über die kyzikenischen Tempel berichtet, und woraus sowohl die polychrome Behandlung derselben hervorgeht, als wir auch an einen glasurartigen Ueberzug denken müssen. Außerdem sehen wir auch daraus welcher Werth auf das Material gelegt wurde: Durat et Cygici delubrum in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subjecit artifex eburneum Jovem dicaturus intus, coronante cum Appolline. Tralucent ergo picturae tenuissimis capillamentis, lenique afflatu simulacra refovente praeter ingenium artificis ipsa materia, quamvis occulta, in pretio operis habetur.

Zum Schlusse sei denn noch angeführt, daß das bei Herodot IV. 58 erwähnte Orakel, *Γὄταν ἐν Σίφνῳ πρυτανήϊα λευκὰ γενηται λευκόφξυς ἀγορὴ*, mit der Bemerkung: „*Τοῖσι δε Σιφνίοισι ἦν τότε ἡ ἀγορά καὶ τό πρυτανήϊον Παρίῳ λίθῳ ἠσκημένα*“ „den Siphniern war aber damals der Markt und das Prytaneion mit parischem Marmor ausgerüstet“ nicht als Zeugniß dafür gelten kann, daß der parische Marmor stets weiß (unbemalt) geblieben sei, sondern es wird geradezu ausnahmsweise erwähnt, daß eben das Forum daselbst noch in seinem unbemalten Zustand sich befunden, als der Orakelspruch über die Stadt in Erfüllung ging.

sie in ihrer Behandlungsweise einen zwar noch in der Bildung begriffenen, doch stets schon künstlerischen Geist. Wohl trat erst die Oligochromie der folgenden Zeit, welche sich aus dieser anfänglich mehr directionslosen, ungeregelten Malerei entwickelte, mit den übrigen bildenden Künsten in wahrhaft verwandtschaftliches Verhältniß. Jene älteste Polychromie bestand eben noch in einer mehr willkührlichen Anbringung malerischen Schmuckes ohne gehörige Berücksichtigung der Symbolik des zu bemalenden Werkes. Wie schon berührt, wurden die Tempel in jener alten Zeit stets mit einem Stuckbewurf bekleidet, welcher sodann, wie es an den mehr dekorativen Theilen der Fall gewesen sein mag, wirklich bemalt wurde, und an den Structurtheilen dadurch eine Farbe erhielt, daß man dem Stuck selbst schon einen bunten Ton gab. So zeigen noch die Säulen des Tempels von Korinth einen rothen Stucküberzug.

Da in ältester Zeit nicht das ganze Gebälk aus Stein, oder doch die Stroterendecke aus Holz verfertigt wurde, so mußte hier der Terrakottenüberzug das Steingebälk ersetzen und dieser erhielt sodann eine reiche Uebermalung. So finden wir noch Reste solcher Terrakotten die sämmtlich in einer Art Töpferstil bemalt sind. Gewiß war der Stil oder doch die äußerliche Farbe wie Dekorationsweise damals nicht in ganz Hellas die gleiche, allein welcher Unterschied hier geherrscht, können wir nicht bestimmen. Wohl darf man annehmen, daß der in seinem ganzen Wesen ernstere dorische Stil dunklere Farbenmischungen geliebt habe als der jonische, doch etwas Sicheres läßt sich nicht constatiren. Endlich sei noch der keramischen Reste aus dieser Zeii gedacht. Sie geben uns freilich noch das beste Bild jener polychromen Kunstweise und zeigen die eben besprochenen Eigenthümlichkeiten, allein meiner Meinung nach darf man auch nicht zu viel Gewicht auf sie legen. Denn man möge stets berücksichtigen, daß sie, mindestens zum allergrößten Theil, nicht die Produkte wirklich künstlerischer Bethätigung, sondern nur handwerksmäßiger Fertigkeit sind.

Der entwickelte Stil.

Wir betreten jene Periode, woselbst die hellenische Kunst ihren höchsten Gipfel noch nicht erreicht hatte, woselbst jedoch der griechische Kulturgedanke schon zu vollem Selbstbewußtsein gekommen war. Wie der Baustil dieser Zeit einen ruhigen, würdevollen Charakter trägt, so besteht auch die Malerei aus einem ernsten, aus wenigen Tönen zusammengesetzten, Decorationsprincipe. Der hellenische Kunstgeist tritt uns jedoch schon vollends entwickelt in ihr entgegen. Aller Anklang an eine üppige plastische Polychrome,

welche noch in der archaischen Zeit zu ahnen ist, sowie das Willkührliche in der Behandlung ist verschwunden. Die Oligochromie dieser Zeit ist in eigentlicher Bedeutung eine monumentale Wandmalerei verbunden mit dem einfachen ornamentalen Flächenornamente. Auch hier müssen wir stets eine monochrome Behandlungsweise der Structurtheile annehmen, da nur das Ornamentale an den Bauwerken vielfarbigen Schmuck erhielt. Was die Weise der Oligochromie betrifft, so war dieselbe eine Art Emaillemalerei. Die Farbentöne wurden einzeln aufgesetzt und durch Hitze eingebrannt, woraus sich auch erklärt warum man sich stets nur weniger Töne (als weiß, schwarz, gelb, blau, roth) bediente, indem viele Farbenstoffe bei dem Feuer ihren Glanz verloren hätten. Die Farbentöne selbst wurden mit Stämmen umschlossen und hierdurch die Homogenität wie harmonische Vereinigung des Ganzen hergestellt. Auch hier geben uns die Vasen vielfachen Aufschluß, zumal, da sie in dieser Periode schon eine mehr kunstgerechte Entwicklung erhalten hatten.

Die Zeit der Blüthe.

Der Uebergang von dem Porosstil in den Marmorbau, welcher durch die akrolithen Tempel erfolgte, bewirkte die völlige Emancipation der Structur von dem Stofflichen in der Erscheinung des hellenischen Tempelbaues. Das Werk begegnet uns als wahrhaft organische Einheit, als monumentales, der Gottheit dargebrachtes, Weihgeschenk. Dieser Metamorphose zur Vollkommenheit mußte natürlich auch die Malerei in ihrem Entwicklungsgange folgen. Schon aus technischen Gründen war sie gezwungen, ihre Weise zu ändern, da der neue feinere Stoff bei der großen Hitze, welche zu jener alten Emaillemalerei erforderlich war, seinen Glanz (den man ja gerade verlangte) eingebüßt hätte. Auch war die Oligochromie mit ihren ernsten, stets etwas einförmigen Decorationen für die neue prächtigere Kunstweise nicht mehr passend, ja geradezu ungenügend. Die Polychromie mußte daher, um überhaupt mit dem Kulturgang wie dem künstlerischen Geiste der Zeit auf gleicher Stufe zu bleiben, zu ideellerer gefühlsvollerer Darstellungsweise übergehen. So sehen wir sie denn in dem Wiedergeben des mehr Natürlichen, Lebensvollen, ihre Fertigkeit erproben und bewähren. Es ist die historische (incl. mythologische) Wandmalerei, welche, verbunden mit dem polychromen Flächenornament, uns hier entgegentritt. Letzteres behielt, wie früher an den decorationsfähigen Theilen des Tempels seine Geltung.

Da nun diesem malerischen Principe nicht nur mehr Töne zu Gebote standen, sondern auch die Schattirungen derselben ganz in der Gewalt des Meisters waren, so ergab es sich von selbst, daß die ganze Art und

Weise dieser Kunst eine andere als die frühere wurde. Es ist die enkaustische Megalographie, in welcher die polychrome Wandmalerei der Hellenen den höchsten Gipfel der Vollkommenheit unter den größten Meistern der sikyonischen Schule, Pamphilos und Pausias, erreichte.

So viel wir von der enkaustischen Malerei wissen, müssen wir bei derselben ein Zweifaches, eine Kausis und Enkausis, unterscheiden. Beide sind ihrem Begriffe wie ihrer Anwendung nach verschieden und bilden eigentlich erst zusammen die Enkaustik. Die erstere bestand in einem harzartigen (meist Wachs-) Ueberzuge, mit dem das ganze Bauwerk überdeckt wurde. Wohl mochte die Kausis meist eine Couleur besitzen, allein da diese durchsichtig war, so hinderte dieß nicht, daß der Glanz des Marmors durchschimmerte, wodurch das bauliche Gebilde eine wahrhaft ätherische Pracht erhalten haben muß.

Die Enkausis war die eigentliche Bemalung und wurde über der Kausis angebracht. Diese war, ähnlich der frühern Weise, eine Art Emaillirung, doch wurden außer den Erdfarben auch vegetabilische angewendet, welche so bereitet waren, daß sie bei sehr geringem Wärmegrad schmolzen. Dabei bewirkte die Kausis nicht nur die Vereinigung des Farbenüberzuges mit dem Stein, sondern hielt zugleich die zu starke Hitze, welche diesem schädlich werden konnte, von ihm ab.

Die Enkausis erstreckte sich fast über das ganze Innere der Cella, deren Wände zu mythologischen und sonstigen historischen Darstellungen benutzt wurden. Ferner erhielt die Cassettendecke eine herrliche, den Sternhimmel personificirende, decorative Durchbildung. Auch das Aeußere der Tempel wurde mit reichem malerischen Schmuck verziert, von dessen Pracht wir uns leider keine richtige Vorstellung mehr machen können. Einen dunkeln Begriff dieser Weise geben noch die erhaltenen keramischen Werke *), welche uns einen Kunstsinn vor Augen führen, der dem der andern Weisen an Vollkommenheit gleichkommt.

Obwohl wir uns aus den erhaltenen polychromen Resten jener Periode keinen richtigen Begriff von ihrer Kunstweise machen können, so sind wir doch mit Hülfe der zahlreichen geschichtlichen Berichte im Stande, die Kunstrichtung im Großen und Allgemeinen zu verfolgen. Noch als Uebergang von der vorigen Periode zum neuern Stile müssen wir den Gründer der altattischen Schule Polygnotos, den Zeitgenossen und Freund des Kimon, ansehen. Seine Bilder zeichneten sich, wie Aristoteles (Poetik) sagt,

---

*) Als Beweis, daß die Enkaustik auch in der Töpferei angewendet wurde, diene die Stelle des Athenäus V. p. 200 b: „κεράμια κεκηρογραφημένα χρώμασι παντοίοις“: Die Töpferwaren (scil. waren) mit allerlei Farben in Wachs bemalt.

durch das Ethos (Gegensatz von Pathos) aus. Es lebte in ihnen jenes erhaben Ideale, wie es uns in den Werken eines Phidias entgegentritt. So rühmt der nämliche Autor in seiner „Poetik" an denselben, daß der Künstler die Menschen besser darstelle, als sie in der Wirklichkeit seien. Eine sich schon mehr zum Realistischen kehrende Richtung vertritt die jonische Schule, als deren Häupter Zeuxis und Parrhasios genannt werden. Wohl scheinen diese etwas spätern Maler die Technik selbst bedeutend gefördert zu haben, doch hatte die Kunst ihre Idealität und noch mehr ihre Monumentalität verloren. Die einfache Nachbildung des Natürlichen trat an die Stelle der frühern mehr geistigen Kunstauffassung. Dieser Schritt zur Realität wurde sodann in der sikyonischen Schule vollends ausgeführt. Unläugbar ist freilich, daß die Werke dieser Periode auf der andern Seite, nämlich in Betreff der Perspective, der Licht- und Schattenwirkung und andern technischen Fertigkeiten, einen bedeutenden Vorzug vor den frühern, wenn auch noch so stilreinen, Werken eines Polygnot verdienen. So lernte die Kunst erst jetzt das individuelle Leben in psychologisch richtiger Auffassung wiederzugeben, wie uns von einem Aristides aus Theben erzählt wird, daß er besonders als Seelenmaler berühmt gewesen sei.

Die spätere Zeit.

Gleichwie der Holzwurm zuerst das Mark eines Stammes zerfrißt und diesen zum Kränkeln bringt, ehe er sich den Zweigen nähert und so auch diesen und mit denselben den Blättern und Blüthen den Untergang bereitet, so bietet uns die Ueberhandnahme des Realismus in der hellenischen Kunst das analoge Schauspiel. Wir sahen, wie dieser, obwohl er den ganzen Kunstorganismus zugleich befiel, doch seine schädlichen Wirkungen zuerst an der bestandkräftigsten der Künste, der Architektur, sich äußerte und deren Entartung herbeiführte. In zweiter Linie brachte er die Plastik zu Fall, indem diese, gleich den Aesten jenes Baumes, noch eine, wenn auch kurze, Frist in anscheinlich gesundem Leben sich erhielt, um dann desto rapider zu Grunde zu gehen. Gleich den Blüthen jenes Baumes nun, welche noch in ihrer herrlichsten Pracht strahlen, während der Mutterstock, das Kunstprincip selbst, schon in dem Verfalle begriffen, so tritt uns auch in dieser Zeit die Polychromie in ihrer anmuthigsten Schöne entgegen, um nur zu bald den Untergang ihres künstlerischen Werthes zu erreichen. Denn wenn wohl die Symptome eines Rückschritts in den zur allgemeinen Geltung gekommenen Tafelbildern enthalten sind, da die Malerei sich hierdurch von dem organischen Ganzen des Tempels getrennt hatte, so war doch, nach allem was uns über diese berichtet wird, die Ausführung jener Werke eine höchst vorzügliche.

Die Staffelmalerei wurde, ähnlich unsern Oelgemälden, auf Stein, Holz und Terracotta ausgeführt und in die Wand eingelassen. So die Tafelbilder (Diaphragmen, Stylopinakia, Enrhymata), worunter man theils in Tempeln als Weihgeschenke aufgestellte, theils als Embleme in architektonisch decorativer Anordnung den Wänden der Cella *) einverleibte Gemälde verstand.

Als besonders hervorragende Künstler dieser Epoche sind Apelles, Protagenes und Nikias zu erwähnen. Ersterer erfüllt jene Stelle, welche Praxiteles in der Bildnerei der Antike und Raphael in der Malerei des Mittelalters einnimmt. An seinen Werken wird nicht nur die Meisterschaft und Feinheit des Pinsels, sondern besonders die leichte Grazie und geistige Anmuth der Gestalten gepriesen. Nach jenen Meistern, welche durch ihr geniales Wirken auch in dieser mehr realen künstlerischen Richtung Großartiges wie Schönes producirten, sank die Malerei in den Händen ihrer weniger begabten Nachfolger bald mehr und mehr herab, und fand, gleich den Schwesterkünsten, mit dem Verschwinden ihres geistigen Typus das Grab ihrer künstlerischen Würde und mit dieser den Untergang ihrer ästhetischen Schöne selbst.

Schlußbetrachtungen.

Ist es uns gestattet das Gesagte zu recapituliren, so wird ein Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit wach rufen und Anlaß zu einer kurzen Ueberlegung geben. Die Thatsache lehrt nämlich, daß unsere heutigen Architekten mit Ausnahme weniger ausgezeichneter Meister nicht einmal im Stande sind eine in rein hellenischem Stile durchgebildete Kunstform zu Tage zu fördern, noch viel weniger ein in griechischem Geiste ausgeführtes Werk zu produciren vermögen. Bedenken wir dieß, so drängt sich uns unwillkührlich die Frage auf, worin hiervon der Grund liege, da doch einem Jeden die Mittel zu Gebote stehen, sich eine Erkenntniß der wesentlichsten Elemente der Antike zu verschaffen?

Durch die Forschung werden wir vorerst in Folgendem belehrt. Die hellenische Kunst hatte sich für ihren Tempelgedanken (worauf doch ihr Streben fast gänzlich sich beschränkte) ein bestimmtes Schema geschaffen, dem wieder eine gewisse typische Norm in der Durchbildung wie Anlage der Elemente entsprach. Allein diese conventionellen Begriffe erstreckten sich nicht so weit, daß sie, wie solches in den barbarischen Weisen geschah, die

*) Digest XIX 1, 17, 3. Tabulæ pictæ pro tectorio includuntur.

freie Entfaltung der Kunst beeinträchtigten. Vielmehr war diese nicht nur erlaubt, sondern dem Architekten war es geradezu geboten, seinem Werke einen besondern Typus, d. h. etwas charakterisch Eigenthümliches zu verleihen. Wohl mußte bei dem Tempelbau das herkömmliche Genus eingehalten werden, doch mußte die structive wie ornamentale Durchbildung des Baues die freie subjective Kunstanschauung des Meisters bezeugen, wenn jenem der Ruhm eines Kunstwerkes überhaupt zu Theil werden sollte. So lehrt uns die Erfahrung, daß kein griechischer Tempel mit einem andern weder in seinen Proportionen, noch in decorativer Beziehung total übereinstimmt. In diesem selbstständigem Bilden des künstlerischen Typus der Werke (welcher durch die Begrenzung der Entfaltung der Kunst in structiv-technischer Beziehung besonders begünstigt wurde) liegt ein vornehmliches Moment hellenischer Kunstanschauung. So erklärt sich auch, warum die griechische Kunst zu verfallen begann, als jenes freie selbstständige Schaffen aufzuhören anfing.

Bei der Formulation seiner Gebilde gab nun der hellenische Geschmack diesen nicht eine mehr willkührliche ihm zusagende Gestaltung, sondern er subordinirte sich bei der Bildung der Theile wie deren Proportionen stets noch einem andern Begriffe, nämlich der Größe und selbst der geistigen Bedeutung der Werke. So sehen wir die Verhältnisse und Gestaltung der baulichen Elemente wie des Echinus, der Voluten, der Basis, der Anzahl und Form der Canneluren u. A. stets diesem Gedanken gemäß ästhetisch durchgebildet. Erwägen wir dieß, so werden wir einsehen, weßhalb die einfache Copie eines antiken Kunstwerkes niemals als in antikem Stile ausgeführtes künstlerisches Product gelten kann. Um letzteres zu erreichen, muß das neue Kunstgebilde eben von dem nämlichen Geiste durchdrungen sein, der aus jenen Werken des Alterthums uns entgegenweht. Der künstlerische Geist des Hellenenthums ist es daher, der von demjenigen begriffen und erfaßt sein muß, welcher etwas in griechischem Stile zu schaffen beabsichtigt. Die Ergründung dieses Geistes wird nun nicht allein eine höchst schwierige Aufgabe sein, sondern ein stets nur relativ zu lösendes Problem bleiben. Denn wenn je nach der Genialität des Betreffenden diesem wohl eine mehr oberflächliche oder tiefere Einsicht in das innere geistige Wesen der antiken Kunstrichtung gestattet ist, so wird doch selbst der Erleuchtetste niemals deren künstlerischen Geist völlig zu ergründen vermögen. Es gilt hier der Ausspruch Göthe's, wenn er in seinem Faust sagt:

„Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
Was Ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.“

Hiernach ist uns freilich die vollkommene Erkenntniß der hellenischen Kunstidee ein unerreichbares Ziel; doch schließt dieß nicht aus, daß wir die Antike insoweit zu begreifen im Stande sind, um einem Werke ihre ästhetische Charakteristik geben zu können. Auch soll uns, da das höchste Ziel so unerreichbar, schon das eine Genugthuung sein, die Wesenheit ihres Geistes auch nur in geringer Weise erforscht und empfunden und demgemäß ein Product geschaffen zu haben.

Berichtigung von Druckfehlern.

Seite	8	Zeile	35	von oben	lies	vorschwebt statt vorschreibt.
„	9	„	18	„	„	freundschaftlichen statt freundschaftliche.
„	10	„	7	„	„	Bildnerei statt Bilderei.
„	10	„	7	von unten	„	in den ersten Erzeugnissen statt in ersten Ergebnissen.
„	11	„	21	„	„	Aesthetik statt Architektik.
„	11	„	9	„	„	Nekropolen statt Nekropalen.
„	11	„	5	„	„	sculptirte statt sculpitrte.
„	12	„	16	von oben	„	geformte statt geformtes.
„	13	„	9	von unten	„	θυμῷ statt θνμῷ
„	13	„	8	„	„	χαλκοῦ statt χαλκὸν
„	13	„	7	„	„	ἀγύρεου statt αγύρεου und ἐλέφαντος statt ἐδέφαντος
„	13	„	6	„	„	ἔνδοθεν αὐλῆ statt ἔν δοθεναὐλὴ
„	19	„	14	„	„	überkragender statt überkrachender.
„	21	„	17	„	„	diese statt die sie.
„	22	„	1	von oben	„	ersteren statt letzten.
„	22	„	13	von unten	„	motiviciren statt modificiren.
„	23	„	6	von oben	„	Koroebos statt Karoebos.
„	23	„	7	„	„	Canon statt Canan.
„	23	„	12	„	„	Pelops statt Pelons und Ahnherrn statt Anherr.
„	23	„	3	von unten	„	Grüfte statt Gruften.
„	27	„	10	von oben	„	zuschreiben statt zuschreib.
„	28	„	19	„	„	γ̓εισω statt γεῖσω
„	29	„	15	„	„	Peribolus statt Perilalus.
„	29	„	23	„	„	Sekos statt Sekas.
„	30	„	13	„	„	metastyle statt Metastile.
„	33	„	15	„	„	jedem statt jenem.
„	33	„	12	„	„	Stylobate statt Stylabate.
„	33	„	10	„	„	Cella statt Sella.
„	35	„	25	„	„	Weitsäuligkeit statt Weitsäulichkeit.
„	35	„	5	von unten	„	wuchtigen statt wichtigen.
„	36	„	2	von oben	„	zeugt statt zeigt.
„	36	„	12	„	„	Heräeums statt Häreums.
„	37	„	3	„	„	noch statt nach.
„	43	„	3	von unten	„	und statt et und Luynes statt Lugnes.
„	45	„	23	von oben	„	Isodomwerks statt Isondomwerks.
„	46	„	5	von unten	„	Hekatompedos statt Hekatompedon.
„	49	„	7	von oben	„	der statt das und lesbischem statt lesbischer.

Seite	51	Zeile	16	von oben	lies	daß statt das.
„	52	„	11	„	„	225 statt 222 und 325 statt 425.
„	52	„	6	von unten	„	Diana statt Diaux.
„	52	„	8	„	„	127 statt 187.
„	53	„	11	„	„	bekannten angeblichen statt bekannte angebliche.
„	53	„	1	„	„	die 2te Hälfte statt die Hälfte.
„	56	„	5	„	„	Voß statt Boß und Schrubert statt Schubert.
„	61	„	23	„	„	Lysikrates statt Lyoikrates.
„	61	„	20	„	„	einen regelmäßigen statt ein regelmäßiger.
„	61	„	1	„	„	jonischer statt dorischer.
„	63	„	8	„	„	vervollkommnen statt unvollkommen.
„	64	„	3	von oben	„	keine statt eine.
„	66	„	2	„	„	den statt die.
„	66	„	12	von unten	„	der statt an die.
„	66	„	3	„	„	beachten statt beachtet.
„	67	„	4	von oben	„	Metopen statt Metapen.
„	67	„	13	„	„	Propylaeen statt Peopylacem.
„	68	„	12	„	„	chryselephantinen statt chriyselephantinen.
„	70	„	6	„	„	des statt der.
„	72	„	7	„	„	verschiedenen statt verschieden.
„	74	„	14	von oben	„	Pelopidas statt Pelopidos.
„	74	„	6	von unten	„	Praxiteles statt Proxitiles.
„	75	„	20	„	„	Renaissanceperiode statt Renaisanceperiode.
„	77	„	12	„	„	Weißtüncherei statt Weißtünchnerei.
„	77	„	2	„	„	eine statt einer.
„	78	„	7	von oben	„	Erechtheion statt Erectheion.
„	78	„	17	von unten	„	Knidos statt Kneidos.
„	78	„	7	„	„	οἱ statt σι
„	79	„	17	„	„	Stuckbewurfs statt Stückbewurfs.
„	79	„	12	„	„	Cyzici statt Cygici.
„	79	„	10	„	„	picturae statt pieturae.
„	79	„	7	„	„	γένηται λευκόφρυς τ' ἀγορὴ statt γενηται λυεκόφξυς ἀγορὴ
„	80	„	1	„	„	Polychromie statt Polychrome.
„	82	„	2	„	„	κεράμια χρώμασι statt κεράμα χρωμασι
„	84	„	8	von oben	„	Protogenes statt Protagenes.
„	84	„	1	von unten	„	Tabulae statt Tabluae.

Druck von Friedrich Schultheß in Zürich.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Prestel, Jakob

Der hellenische Kunstgedanke in seiner Entwicklung oder der griechische Tempel bis zur Zeit Alexanders des Großen

Mainz 1869

Arch. 114 fc
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10257363-1